

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**ROBERTO SCHWARZ VAI AO CINEMA:
Imagem, Tempo e Política**

RENATA TELLES

Ilha de Santa Catarina, Março de 2005

Renata Telles

**ROBERTO SCHWARZ VAI AO CINEMA:
Imagem, Tempo e Política**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo, para a obtenção o título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Ilha de Santa Catarina, março de 2005.

Agradecimentos

Agradeço à CAPES, que durante um semestre, e ao CNPq, que durante três anos, me concederam a bolsa que permitiu a minha dedicação ao trabalho. Aos colegas de orientação Lucia Almeida, Rafael Copetti, Fabíola Alves, Demétrio Panarotto e Leonil Martinez; às amigas que me acompanham desde o mestrado, Nilcéia Valdati, Débora Cota e Simone Dias; e às novas amigas descobertas nas disciplinas do curso de doutorado, Rita Lenira e Marta Martins, agradeço as discussões, o interesse e a alegria. Aos amigos do Campeche, Joca Wolf, Gerda Schott e Marisis Kallfelz, agradeço os intervalos revigorantes. A Nelly, Clara e Caco, agradeço a paciência, a compreensão e o carinho que me acompanham em todas as horas, especialmente nos momentos de tensão e exaustão. Agradeço o suporte, a cumplicidade e a amizade dedicados a mim pela Professora Maria Lucia há quase dez anos. Por último, agradeço imensamente às aulas, à bibliografia e à generosidade intelectual do Professor Raul Antelo, que tornaram esse trabalho possível.

RESUMO

Ao longo de sua carreira, o crítico literário Roberto Schwarz escreve três críticas de cinema dedicadas a *8 ½* de Fellini, *Os Fuzis* de Ruy Guerra e *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, que se concentram nos usos e efeitos da técnica cinematográfica, na temporalidade dúplice e na relação entre arte e política. Partindo dessas três questões, a minha análise tenta demonstrar que a possibilidade de uma leitura política do presente, o que Roberto Schwarz mais deseja, se encontra justamente naquilo que ele rejeita insistentemente: a convivência dos contrários.

ABSTRACT

Throughout his career as a literary critic, Roberto Schwarz writes three essays dedicated to the movies *8 ½*, by Fellini, *Os Fuzis*, by Ruy Guerra, and *Cabra marcado para morrer*, by Eduardo Coutinho, focusing on the use and effects of the cinematographic techniques, the double temporality and the relation between art and politics. Centered on these three issues, my analysis intends to demonstrate that the possibility of a political reading of the present, what Roberto Schwarz most desires, lies exactly in what he rejects insistently: the cohabitation of the opposite.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. O preço do ingresso	5
2. Diante da tela	123
2.1 Ver e ler	126
2.2 Repetir e transformar	156
2.3 Misturar e evoluir	182
3. O luxo do lixo	205
4. Bibliografia	214

São as indicações mesmas do Autor que convidam a
raciocinar em linha diferente da sua.
Roberto Schwarz.

Compreender um pensador não é chegar a coincidir com o seu centro. É ao
contrário, deportá-lo, conduzi-lo a uma trajetória em que suas articulações se
afrouxam e permitem um jogo.

Jacques Rancière

Introdução

Entretanto, todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas.

Roberto Schwarz

Quando nos dedicamos a um escritor consagrado, nos vemos diante de duas opções que, paradoxalmente, terminam por negar qualquer possibilidade de valor ao texto e à leitura: rejeitar ou aderir. Mas podemos também colocar-nos diante de três alternativas de relação com o objeto abertas por Roberto Schwarz na década de 60: “Vendeu-se, está criticando ou vendeu-se criticando?”¹.

Creio que, na minha relação com Roberto Schwarz, escolho a terceira opção: me vendo e critico, sigo e tomo distância. Impossível lidar com as grandes críticas literárias do renomado professor, sem tentar absorver a seriedade e minúcia de suas análises e de sua teoria bem fundamentada. Difícil não se encantar com a complexa escrita dialética que nunca deixa o leitor em repouso. Apaixonante encontrar no pensamento admirado aberturas que permitem levá-lo aonde ele não foi. Sedução e repulsa me parece ser assim a relação de leitura que reconhece o valor extraordinário de um texto, uma “concepção não tradicionalista de tradição”,² como diria Schwarz em relação a Antonio Candido, uma

¹ SCHWARZ, R. Nota sobre vanguarda e conformismo. *O pai de família e outros estudos*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 48.

² _____. Sobre a *Formação da literatura brasileira. Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 20.

leitura que “segue as indicações do autor” e “raciocina em linha diferente da sua”³, como faz o mesmo Schwarz com Silvio Romero. É, portanto, ao seguir a lição do mestre que dele me afasto, e é dessa distância que lhe atribuo o valor de mestre.

Roberto Schwarz é hoje o representante maior de uma linhagem que manteve posição hegemônica na crítica literária brasileira moderna, inaugurada nos anos 40 do século passado, e que ainda mantém uma posição de força no cenário local. Ao me dedicar ao estudo de seus textos, portanto, me vejo diante de um testamento de peso. Trata-se assim de aprender a herdar, de explicar-se com o que veio antes de mim, como nos ensina Derrida,⁴ ou, para usar mais uma vez as palavras do próprio Schwarz, já que ele não gosta de Derrida, “não se trata portanto, de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.”⁵

O que se coloca tanto diante de mim quanto antes de mim como um problema com inserção e duração históricas é aquilo que ronda Roberto Schwarz: a duplicidade temporal. Uma obsessão pelo desajuste, que ele, por sua vez, herda dos nossos melhores ensaios de interpretação nacional. A fascinação do crítico pela convivência do díspar, pelo que dá a “impressão de estar fora do lugar”, abriga o tempo, a temporalidade do tempo e o que ela torna possível, a história; abriga o mundo e a atualidade, o tempo como o “nosso tempo”, o presente, isso que nos parece sempre desajustado. As idéias que não coincidem com o lugar e deixam transparecer o lapso abrem uma fratura entre representação e contexto, em cujo preenchimento Schwarz enxerga a ilusão do passado e em cuja impossibilidade de preenchimento identifica a materialidade prática do presente.

A argúcia do crítico que detecta a centralidade do tempo e elege a formalização do descompasso como critério de valor nas cuidadosas análises literárias, que persegue na leitura da cultura e da sociedade, no presente desajustado, uma forma de intervenção política, destaca o cinema como ponto nevralgico nessa reflexão. É na reformulação “em termos atualizados” do desajuste, ou, do “divórcio entre aspirações culturais e condições

³ _____, Nacional por Subtração. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.41.

⁴ DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. pp. 11 e 33.

⁵ SCHWARZ, R. Nacional por Subtração. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 31.

locais”, pelo componente industrial do cinema, que se encontra a possibilidade de “intervenção deliberada e política”⁶.

Assim, é seguindo os passos e as pistas deixadas por Roberto Schwarz ao longo de quatro décadas, em seus seis livros de crítica e na ampla colaboração com o periodismo, que reduzo o foco do meu olhar para concentrá-lo em três textos: as únicas análises de cinema. Nesse detalhe de sua vasta obra encontro os pontos que me permitem ler, em termos atualizados, o desajuste que Schwarz tanto persegue: a imagem e o tempo, o cinema e a história, a arte e a política. E é seguindo a indicação do próprio crítico que encaro esses pontos como o “elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas”,⁷ como a possibilidade de diálogo com um passado que é presente. Dessa forma, ao retornar aos textos escritos por Roberto Schwarz em 1965, 1966 e 1985, me deparo com uma questão que vem sendo estudada há mais de um século e que faz sentido, hoje, mais do que nunca, para uma reflexão.

A ubiquidade das imagens, que desconhecem a idéia de lugar e de nação, traz para primeiro plano o tempo. Se o tempo do percurso determina uma noção de espaço, a simultaneidade instantânea resultante da exigência cada vez maior de velocidade faz com que ela evapore, congelando o tempo em um eterno presente. Por outro lado, se a instantaneidade e a ubiquidade das imagens parecem paralisar a decisão e anestesiar a reação, é naquilo que é mais próprio à imagem que talvez se encontre uma saída política para essa mesma anestesia paralisante: no desajuste, no atraso, no intervalo, na tensão temporal que tira a história do curso, no cinema como memória, zona de indiferenciação entre o real e o artificial.

Os três ensaios do leitor brasileiro de Walter Benjamin convocam para o diálogo outros leitores do pensador alemão, como Paolo Virno e Giorgio Agamben, que se dedicam como ele à relação entre tempo e imagem. Nesses mesmos três ensaios está contido o cerne do pensamento teórico do crítico, o desajuste temporal, que convida para o debate Euclides da Cunha e Haroldo de Campos. A maior prova de respeito e de reconhecimento do valor do crítico literário que posso oferecer em troca de suas análises é encontrar em um ponto minúsculo de sua imensa produção a riqueza desse diálogo, que me permite, seguindo a

⁶ SCHWARZ, R. Fim de século. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 156.

⁷ _____. Nacional por subtração. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.p.31

indicação do crítico, encará-lo como um elemento dinâmico e irresolvido, que guardam direções contrárias às suas.

Na leitura das análises que Roberto Schwarz desenvolve de *8 ½* de Fellini, *Os Fuzis* de Ruy Guerra e *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, na tentativa de acompanhar o seu modo de ver para expor o meu modo de vê-lo vendo, me concentro em três questões que perpassam os três ensaios: os usos e efeitos da técnica cinematográfica, a convivência do passado com o presente e a relação entre intelectual e povo. Encontro aí uma maneira de entender a arte, uma forma de conceber o tempo e um modo de definir a tarefa política, que faz opções inequívocas e joga muita coisa no lixo. É no que Roberto Schwarz rejeita insistentemente ao longo dos anos, no luxo do seu lixo, que localizo o que ele sempre perseguiu: a possibilidade de uma leitura política do presente.

Para enfrentar essa tarefa, dividi o meu trabalho em duas partes. A primeira, intitulada “O Preço do ingresso”, apresenta um contexto histórico e reflexivo que circunda as críticas de cinema de Roberto Schwarz, através de uma superposição de fragmentos – textos clássicos, entrevistas, dados contextuais, excertos de críticas, datas, informações sobre a formação do crítico, etc. – interrompida por cortes que introduzem uma leitura teórica que dialoga com esse material. Mobilizado esse arsenal, a segunda parte do trabalho, “Diante da tela”, se dedica à leitura das críticas, organizada a partir das questões centrais (o tempo, a imagem e a política) e subdivida em três capítulos: “Ver e ler”, que se detém na imagem e na técnica cinematográfica; “Repetir e transformar”, centrado na concepção de tempo; “Misturar e evoluir”, que persegue a idéia de povo e multidão. Por fim, a título de considerações finais, “O Luxo do lixo” e a “Bibliografia”.

1. O preço do ingresso

Premissa

Ao debruçar-se sobre a atualidade em 1984, Michel Foucault volta a sua atenção para um “texto menor, talvez”, de Kant, *Was ist Aufklärung*, no qual identifica uma maneira diferente de refletir sobre o próprio presente. A novidade que Foucault destaca nesse texto, publicado pela primeira vez em um periódico berlinense em 1784, é a compreensão do presente a partir da diferença do hoje e não, de uma totalidade ou de uma realização futura. Uma reflexão sobre o presente como diferença e como tarefa, análise e crítica, que atua no limite e na abertura.

A ontologia crítica de nós mesmos, é preciso considerá-la, na verdade, não como uma teoria, uma doutrina, nem mesmo um corpo permanente de saber que se acumula; é preciso considerá-la como uma atitude, um *êthos*, uma vida filosófica em que a crítica disso que nós somos é, ao mesmo tempo, análise histórica dos limites que nos são colocados e ensaio de seu possível ultrapassamento.⁸

Em uma segunda versão do mesmo texto, publicada logo a seguir, Foucault detalha mais o problema:

⁸ FOUCAULT, M. What is Enlightenment? (Qu'est-ce que les Lumières?). *Dit et écrits*. Vol.IV (1980-1984). Paris: Gallimard, 1994, p.577. (Essa e todas as citações subsequentes sem indicação de tradutor são de minha autoria).

A questão se dirige a isso que é o que se apresenta, ela se dirige, em primeiro lugar, à determinação de um certo elemento do presente que se trata de reconhecer, de distinguir, de decifrar entre todos os outros. O que, no presente, faz sentido atualmente para uma reflexão filosófica?

Na resposta que Kant ensaia para essa interrogação, ele tenta mostrar em que esse elemento é o portador e o signo de um processo que concerne ao pensamento, ao conhecimento, à filosofia; mas se trata de mostrar em que e como aquele que fala enquanto pensador, enquanto sábio, enquanto filósofo, faz parte ele mesmo desse processo, e (mais do que isso) como ele tem um papel certo a desempenhar nesse processo, em que ele se descobrirá, portanto, ao mesmo tempo, elemento e ator.⁹

Uma reflexão sobre o presente e sobre o saber, sobre a tarefa do saber no presente, ou, sobre saber qual a tarefa do presente, designa necessariamente uma reflexão sobre o tempo, uma cronosofia. Enquanto a cronometria se compõe de calendários e instrumentos que medem um tempo cíclico e a cronologia se constrói por tábuas lineares que referem um período longo a um ponto inicial, a cronosofia se constitui de discursos que estabelecem a relação entre presente, passado e futuro. Para entender a construção dessas relações na arquitetura temporal moderna e afirmar o caráter plural do tempo, Krzysztof Pomian escava camadas recobertas, deformadas e reintegradas por outras mais recentes: “um sistema estratificado cujos estratos, diversos tanto pelas suas propriedades topológicas como do ponto de vista quantitativo, provêm de épocas diversas, ao passo que as respectivas posições traduzem a sua ordem de emergência”.¹⁰

Uma pesquisa arqueológica que localiza, por volta do século XI, uma modificação de atitude, uma mudança na arquitetura temporal, provocada, primeiramente, pela difusão da escrita e da leitura, que confere à obra uma duração maior do que a existência do homem, fazendo do passado objeto de conhecimento e do presente, legado para o futuro: “começa assim a definir-se uma linearidade no próprio seio da história profana”.¹¹ Com uma difusão mais ampla e mais rápida do que a da escrita, sobretudo a partir do século XII,

⁹ FOUCAULT, M. Qu'est-ce que les Lumières? *Dit et écrits*. Vol.IV (1980-1984). Paris: Gallimard, 1994, p.680

¹⁰ POMIAN, K. Tempo/Temporalidade. *Enciclopédia Einaudi: Tempo/Temporalidade*. Vol.29. (Trad. Maria Bragança). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, p. 72

¹¹ Idem. Ibidem.

a circulação da moeda participa dessa nova atitude como o “operador” capaz de converter o qualitativo no quantitativo, valor de uso em valor de troca, um “equivalente geral” em que mercadorias distintas e tempos de trabalho necessário diferentes se tornam comparáveis e comensuráveis. Embora com desenvolvimento técnico mais lento, é nessa mesma época que surge o relógio, o instrumento que tem a “capacidade de mostrar o tempo, dando as horas, com o céu encoberto e com o céu limpo, de dia e de noite”,¹² ou seja, com capacidade de desvincular o tempo de um suporte natural, e que passa a sujeitar o ritmo da indústria, dos transportes, dos bancos, em um esforço de sincronização e universalização alcançado nos inícios do século XX.

A reflexão sobre o saber no tempo, que no discurso cristão da Alta Idade Média se caracteriza pela distinção entre o tempo linear e infinito do divino e o tempo cíclico e finito do profano, e, portanto, pelo entendimento da atividade humana como acidente que não provoca mudança, é alterada, a partir do século XIV, pela introdução de uma ruptura entre passado e presente, entendido como renovação e não mais como prolongamento: atitude frente ao tempo que opera uma divisão da história, cortes e periodizações, em que o saber do presente pode superar o saber do passado. Uma cronosofia do progresso que, nos séculos XIX e XX, se torna visível nas tendências de longa duração, como especifica Pomian:

alfabetização em massa, monetarização cada vez mais acentuada da economia, desenvolvimento da indústria, penetração do tempo quantitativo na vida cotidiana, importância crescente do Estado e de suas intervenções no âmbito de todas as actividades que concernem o futuro.¹³

A cronosofia que toma para o homem o lugar até então destinado ao divino passa a designar os donos da história, ou, os “povos sem história”, determina o agente do progresso, indivíduo ou massa. É com essa arquitetura linear, cumulativa, progressiva e irreversível, construída pelos homens, que se deparam os pensadores que no século XX se dedicam a refletir sobre o tempo, como análise do limite e como forma de abertura possível.

¹² POMIAN, K. Op. Cit., p. 27

¹³ Idem. Ibidem, p. 51

Restam somente os aspectos, as emoções, a representação mental dos acontecimentos, resultantes estes mais da dedução do que da seqüência concatenada dos fatos. Procurar deste modo, num esforço nunca atingido, chegar à essência das coisas, em que à paixão das idéias gerais não falte a solidez dos casos particulares. Considerar a história não como uma ressurreição romântica, nem como ciência conjectural, à alemã; mas como conjunto de meras impressões, procurando no fundo misterioso das forças conscientes ou instintivas as influências que dominaram, no correr dos tempos, os indivíduos e a coletividade. [...].

Entre nós, encerrado o período colonial, o Brasil-Reino, a intervenção superior dos homens da independência e do Primeiro Reinado, a extinção da guerra civil, a centralização monárquica, completaram a obra que os séculos tinham lentamente preparado. Ao chegarmos ao dia de hoje, é esse o grande milagre.

Fixemos o olhar por um instante na realidade visível, palpável e viva desse Hoje que surge, se transforma e desaparece num relance, como na corrida de um automóvel a paisagem que passa.

Damos ao mundo o espetáculo de um povo habitando um território, que a lenda – mais que a verdade – considera imenso torrão de inigualáveis riquezas, e não sabendo explorar e aproveitar o seu quinhão. Dos agrupamentos humanos de mediana importância, o nosso país é talvez o mais atrasado. O Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como vive e cresce uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado. [...] espalham-se pelo nosso território grupos humanos incertos, humildes, salvo um ou outro foco de expressão nativista, abafados e paralisados em geral por uma natureza estonteadora de pujança, ou terrivelmente implacável. Aí vivem à solta numa terra comum. [...]. O sertão todo, o grande sonho dos pioneiros, segregado na sua longínqua independência, é a mesma terra que palmilharam Spix e Martius, Saint-Hilaire, Neuwied, Mawe e tantos outros. Como no tempo dos valentões de que falava Southey, o cangaço domina o âmago do país: é uma tradição do mandonismo. Nas povoações crestadas do Nordeste reinam como nas épocas primitivas as crendices e o fanatismo das ‘santidades’. [...].

Na desordem da incompetência, do peculato, da tirania, da cobiça, perderam-se as normas mais mezinhas na direção dos negócios públicos. A higiene vive em grande parte das esmolas americanas; a polícia, viciada pelo estado de sítio, protege criminosos e persegue inocentes; [...].

[...]. Tudo é imitação, desde a estrutura política em que procuramos encerrar e comprimir as mais profundas tendências da nossa natureza social, até o falseamento das manifestações espontâneas do nosso gênio criador. [...]. Imitação quer dizer importação. Nesta terra, em que quase tudo dá, importamos tudo: das modas de Paris – idéias e vestidos – ao cabo de vassoura e ao palito. Transplantados, são quase nulos os focos de reação intelectual e artística. Passa pelas nossas alfândegas tudo que constitui as bênçãos da civilização: saúde, bem-estar material, conhecimentos, prazeres, admirações, senso estético. [...].

Para o revoltado o estado de coisas presente é intolerável, e o esforço de sua ação possível irá até a destruição violenta de tudo que ele condena. O revolucionário, porém, como construtor de uma nova ordem é por sua vez um otimista que ainda acredita, pelo progresso natural do homem, numa melhoria em relação ao presente. É o que me faz encerrar estas páginas com um pensamento de conforto: a confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado.

São Paulo, 1926-1928.¹⁴

Paulo Prado. Retratos do Brasil

Sufocadas as rebeliões regionais, demonstrada a potência do exército na Guerra do Paraguai, depostas as armas dos federalistas, arrasado o arraial de Canudos, modernizada e higienizada a Capital Federal, consolidada a hegemonia da agricultura exportadora, abertos os portões da imigração, a jovem república, que já desiludira Machado de Assis e Euclides da Cunha, assiste às primeiras greves urbanas, a levantes militares, ao crescimento da dívida externa e da inflação, à crise de 29, à insatisfação e desentendimentos entre as

¹⁴ PRADO, Paulo. Post-scriptum. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. SANTIAGO, Silviano (coord.) *Intérpretes do Brasil*. Vol.2. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p. 86-98.

oligarquias, quando Getúlio Vargas assume o governo com a revolução de 1930, para nele permanecer até 1945. O Estado Getulista promove a modernização e a inserção do país no capitalismo industrial, apostando na centralização, nas Forças Armadas, nos meios de comunicação, na desmobilização e controle das massas, em relações externas que quebrassem a exclusividade dos Estados Unidos e da Inglaterra, na restrição à imigração, na repressão, no autoritarismo e na construção de uma nação.

Em outubro de 1930 ocorreu-me a aventura do exílio. Levou-me primeiro à Bahia; depois a Portugal, com escala pela África. [...]. Em Portugal foi surpreender-me em fevereiro de 1931 o convite da Universidade para ser um dos seus visiting professors na primavera do mesmo ano. [...].

O professor Franz Boas é a figura de mestre de que me ficou até hoje maior impressão. Conheci-o nos meus primeiros dias em Colúmbia. Creio que nenhum estudante russo, dos românticos, do século XIX, preocupou-se mais intensamente pelos destinos da Rússia do que eu pelos do Brasil na fase em que conheci Boas. Era como se tudo dependesse de mim e dos de minha geração; da nossa maneira de resolver questões seculares. E dos problemas brasileiros, nenhum que me inquietasse tanto como o da miscigenação. [...].

Por menos inclinados que sejamos ao materialismo histórico, tantas vezes exagerado nas suas generalizações – principalmente em trabalhos de sectários e fanáticos –, temos que admitir influência considerável, embora nem sempre preponderante, da técnica da produção econômica sobre a estrutura das sociedades; na caracterização da sua fisionomia moral.

A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: de sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas crendices da senzala. O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana; os Goncourt já o chamavam “ce roman vrai”. O arquiteto Lucio Costa diante das casas velhas de Sabará, São João Del-Rei, Ouro Preto, Mariana, das velhas casas-grandes de Minas, foi a impressão que teve: “A gente como que se encontra... E se lembra de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós; não sei – Proust devia explicar isso direito.”

Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social. No estudo da história íntima despreza-se tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante por uma quase rotina de vida: mas dentro dessa rotina é que se sente o caráter de um povo. Estudando a vida doméstica dos antepassados sentimo-nos aos poucos nos completar: é outro meio de procurar-se o 'tempo perdido'. Outro meio de nos sentirmos nos outros – nos que viveram antes de nós; e em cuja vida se antecipou a nossa. É um passado que se estuda tocando em nervos; um passado que emenda com a vida de cada um; uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos.

[...].

*Lisboa, 1931 Pernambuco, 1933*¹⁵

Gilberto Freyre. *Casa Grande & Senzala*

Corte

Na primeira metade desse século, entre as duas guerras que abalam a experiência visual com sua paisagem enfumaçada, seu labirinto de trincheiras, com sua camuflagem e sua perspectiva aérea, expondo a monstruosidade humana de maneira nunca antes vista, uma camada fundamental da crítica à linearidade contínua emerge na leitura que Walter Benjamin faz do tempo e do nosso presente. Seja ao olhar para o narrador, para a técnica de reprodução, para a imagem ou para a história, Benjamin busca uma nova relação com o tempo: experiência da extinção como escavação geológica que, ao colocar lado a lado temporalidades distintas, interrompe a cronosofia do progresso.

Nas narrativas de Nikolai Leskov, observadas com a “distância apropriada” e de um “ângulo favorável”, Benjamin detecta o processo de extinção da narrativa associada à distância, temporal e espacial. Uma mudança nas forças produtivas,

¹⁵ FREYRE, Gilberto. Prefácio à primeira edição. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p. 125-152.

passagem do manual para o mecânico, que afeta as formas de comunicação ao desmanchar o sistema corporativo artesanal, no qual “associava-se o saber das terras distantes, trazidos para a casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.¹⁶ Extinção que, Benjamin faz questão de ressaltar, não é “sintoma de decadência” nem “característica moderna”, mas uma relação em que o passado ganha visibilidade no presente, um “processo” de expulsão que dá “nova beleza” ao expulsado.¹⁷

Se, por um lado, o trabalho mecânico, a imprensa e o livro quebram a tradição oral, distinguindo a narrativa do romance, por outro, a informação imediata, o fato que “chega acompanhado da explicação”, sendo estranha a todos os dois, os une. O estranho é a duração do tempo, cuja ausência define um novo valor:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.¹⁸

A duração no tempo comum à narrativa e ao romance está fundada na memória, a “mais épica de todas as faculdades”, aquela que permite lembrar e esquecer: a apropriação do “curso das coisas” e a resignação com o “desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte”.¹⁹ Por outro lado, se a narrativa e o romance estão contidos como indiferenciação na epopéia, a emergência do último torna visível uma outra forma de reminiscência:

O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da

¹⁶ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 199.

¹⁷ Idem. Ibidem, p. 201

¹⁸ Idem. Ibidem, p. 204.

¹⁹ Idem. Ibidem, p. 210

narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.²⁰

Ao lado da transmissão de geração a geração daquilo que se conserva na memória, aquilo que “nos deixou de ser familiar”, emerge o que Benjamin, com a ajuda da “grande lucidez” de *Teoria do romance* de Lukács, chama de “reminiscência criadora”, a lembrança que transforma seu objeto. Uma memória liberta do dualismo (interioridade/exterioridade, essencial/temporal) que atribui sentido retrospectivamente, a partir da morte.²¹

A reflexão sobre a emergência do novo a partir da experiência da extinção se volta ainda, nessa mesma época, para a reprodução.²² As possibilidades abertas pela técnica concentram o interesse de Benjamin, que abre o seu ensaio com uma epígrafe de *La conquête de l'ubiquité*²³, publicado por Paul Valéry poucos anos antes, que descreve um “espantoso crescimento de nossos instrumentos”, “modificações próximas e muito profundas”, depois das quais “nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são – há cerca de vinte anos – o que eles sempre foram”, e a

²⁰ Idem. Ibidem, p. 211

²¹ Idem. Ibidem, p. 212.

²² O texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, possui três versões conhecidas: a) a primeira, escrita em alemão, teria sido enviada por Benjamin, em 1935, para Adorno e Horkheimer, em Nova York, para ser publicada na revista do Instituto de Pesquisa Social. Em função da condição do exílio, por razões políticas, o Instituto propõe cortes no texto, que atingem fundamentalmente suas premissas marxistas; b) essa segunda versão com cortes, traduzida para o francês por Pierre Klossowski, é publicada na revista do Instituto em 1936; c) no ano seguinte, entre 1937/38, Benjamin reescreve o texto, reafirmando as premissas marxistas e acrescentando muitas notas, e o envia a Gretel Adorno. Essa última versão foi publicada em 1955 na edição de seus *Schriften*. (Cf. BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo Veintiuno editores, 1981. p. 293). Acompanhando a história do texto, traduções foram publicadas no Brasil: a) em 1968, a *Revista Civilização Brasileira*, n. 19/20, publica a última versão de Benjamin, sob o título *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, em tradução de Carlos Nelson Coutinho.; b) em 1969, no livro *A idéia do cinema*, publicado pela mesma editora Civilização Brasileira, José Lino Grünwald traduz a mesma versão, com o título *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, que, em 1980, é republicada na coleção *Os pensadores*, da Abril Cultural; c) em *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, da editora Brasiliense, Sergio Paulo Rouanet, em 1985, traduz a primeira versão do texto de Benjamin, a alemã datada de 1935, ressaltando tratar-se de texto inédito no Brasil, e, ao afirmar que até então só existia a tradução da última versão feita por Grünwald em 1969, esquece da tradução pioneira de Carlos Nelson Coutinho. É essa primeira tradução brasileira da última versão em alemão que passo a utilizar aqui.

²³ VALÉRY, Paul. *La conquête de l'ubiquité. Oeuvres complètes*. Vol II. Paris: Gallimard, 1960, p. 1284/87.

partir das quais se abre a possibilidade de “alterar maravilhosamente a própria noção da arte”.²⁴

Assim como Marx ao analisar a sociedade de seu tempo volta aos primórdios do capitalismo para extrair um “valor de prognóstico”, Benjamin busca, na situação descrita por Valéry, “as tendências evolutivas da arte nas atuais condições de produção”.²⁵ Uma aposta no abandono da tradição e de suas noções mais caras, “tais como poder criador e gênio, valor de eternidade e mistério”, que encontra na emergência da técnica de reprodução aquilo que abala esse pensamento sobre a arte e que lhe permite criar novos conceitos teóricos, impossíveis de serem conduzidos a um uso conservador e fascista.

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições, não só de se aplicarem a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de se imporem elas próprias como formas originais de arte.²⁶

Uma técnica que destaca o objeto do contínuo da tradição e lhe confere atualidade. O que falta à reprodução em série e, particularmente, ao cinema, a autenticidade do aqui e agora da obra de arte, “tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material a seu poder de documentação histórica”, é um índice de leitura do presente, um processo de desaparecimento da aura e da autoridade da coisa que tem “valor de sintoma: sua significação ultrapassa o domínio da arte”.²⁷ Esse processo de abalo da tradição, contemporâneo aos movimentos de massa e aos inícios do socialismo, tem seu “agente mais poderoso” no convite feito pelo filme para uma “liquidação geral”.

Aquilo que desaparece, a aura, o acumulável e transmissível, o aqui e agora, ilumina a alteração no valor do tempo, a proeminência da atualidade, e uma modificação na sensibilidade e na percepção ligada intimamente a duas tendências

²⁴ BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reproduutibilidade técnica. (Trad. Carlos Nelson Coutinho). *Revista Civilização Brasileira*. n. 9/10. maio/agosto 1968, p.. 251

²⁵ Idem. Ibidem, p. 252

²⁶ Idem. Ibidem, p. 254.

²⁷ Idem. Ibidem, p. 256.

das massas, exigência de proximidade e depreciação do único, alcançadas pela cópia mais do que pela simples imagem.

A reprodução do objeto, tal como é fornecida pelo jornal ilustrado ou pelo semanário, é incontestavelmente muito diferente da simples imagem. A imagem associa tão estreitamente as duas características da obra de arte, sua unicidade e sua duração, quanto a fotografia associa duas características opostas: as de uma realidade fugidia, mas que se pode reproduzir indefinidamente. Despojar o objeto de seu véu, destruir sua *aura*, eis um sintoma que logo caracteriza a presença de uma percepção tão atenta ao que “se repete identicamente no mundo”, que – graças à reprodução – ela chega a conseguir estandardizar o que não existe mais que uma vez.²⁸

Se a reprodução salienta o fugaz sempre igual, o próximo, a exposição e a percepção coletiva em detrimento da duração do único, do culto, do longínquo e da percepção individual, e se a técnica subverte a arte ao liberá-la da função ritual, Benjamin, embora perceba vários ecos dessa emancipação nos movimentos da vanguarda artística, encontra os melhores “testemunhos dessa direção” na fotografia e no cinema. Um lento processo no qual o valor de culto ainda resiste na fotografia do rosto, no retrato, e já é superado na sua ausência, no deserto: “Também o local de um crime é deserto. O retrato de um local semelhante não tem outro objetivo além de descobrir indícios”.²⁹ Subversão de valores e liquidação da tradição que tornam a antiga função artística “acessória” e que culminam na técnica cinematográfica:

Diferentemente do que ocorre na literatura ou na pintura, a técnica de reprodução não representa – para o filme – uma simples condição exterior que permitiria sua difusão em massa: sua técnica de produção funda diretamente sua técnica de reprodução. Ela não permite apenas, do modo mais imediato, a difusão em massa do filme: ela a exige.³⁰

²⁸ Idem. Ibidem, p. 258

²⁹ Idem. Ibidem, p. 262

³⁰ Idem. Ibidem, p. 259

O século XIX, ao opor a fotografia à pintura, e mesmo o XX, cujos teóricos reintroduzem a natureza cultural no desejo de conferir ao cinema, que viram nascer, a dignidade de arte, perdem as conseqüências das mudanças por não saberem descobrir o indício do crime no retrato do deserto, por não se perguntarem, como já fizera Valéry, “se a descoberta transformava a natureza geral da arte”.³¹ É em busca desse indício que Benjamin analisa a atuação cinematográfica que, ao contrário da teatral, é mediada por um mecanismo, distante dos espectadores, submetida a testes óticos e fragmentada em seqüências isoladas, na qual o ator, escolhido de acordo com certas características, se torna acessório da cena e, da mesma maneira, um acessório pode desempenhar o papel de ator.

A presença em cena de um relógio trabalhando será sempre fonte de distúrbios. Não há lugar no teatro para sua função, que é a de marcar o tempo. Mesmo numa peça realista, o tempo astronômico estaria em discordância com o tempo cênico. Nestas condições é da mais alta importância para o cinema poder dispor, quando necessário, de um relógio que estabeleça o tempo verdadeiro. Eis aí um dos traços que indicam, do melhor modo possível, o fato de que, numa circunstância determinada, cada acessório pode desempenhar um papel decisivo. (...) O filme, portanto, é o primeiro meio artístico capaz de revelar a reciprocidade de ação entre a matéria e o homem. Sob este aspecto, ele pode servir muito eficazmente a um pensamento materialista.³²

O meio que revela a reciprocidade entre matéria e homem perturba a distinção entre artificial e real. O cinema atinge uma imagem do real que escapa ao aparelho quando usa esse mesmo aparelho para penetrar na realidade.

O filme não pode propiciar ilusão senão em segundo grau, isto é, após se ter realizado a montagem das seqüências. Em outras palavras: a aparelhagem, no estúdio, penetrou tão profundamente na própria realidade que, para devolver-lhe a pureza, para despojá-la desse corpo estranho que a aparelhagem constitui nela, é preciso recorrer a um conjunto de procedimentos particulares: variação dos ângulos das tomadas, montagem reunindo várias seqüências de imagens do mesmo tipo. A

³¹ Idem. Ibidem, p. 264

³² Idem. Ibidem, p. 267

realidade despojada do que a aparelhagem lhe acrescentou tornou-se aqui a mais artificial de todas: assim, no mundo da técnica, a captação imediata da realidade enquanto tal é agora uma simples quimera.³³

A câmera cinematográfica vê detalhes que escapam aos olhos humanos, abre a “experiência do inconsciente visual”, aprofunda a percepção, amplia o espaço, dá novas direções ao movimento, interdita a associação, não exige atenção. Uma nova forma de recepção que é contemporânea da “progressiva importância das massas”, às quais o cinema permite que se vejam e se reproduzam. Diante de tal potência de transformação, da possibilidade de mobilização das massas e do avanço do fascismo, Benjamin se preocupa com o uso político de uma técnica revolucionária.

Embora o cinema, mesmo sob o domínio capitalista, permita “uma crítica revolucionária das antigas concepções de arte”, isso não é suficiente, é necessário “favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais”.³⁴ Revolução que se realiza parcialmente na cinematografia russa que concede ao trabalhador o direito à própria imagem, enquanto na Europa Ocidental a indústria cinematográfica “recusa satisfazer as pretensões do homem contemporâneo de ver sua imagem reproduzida” e ainda estimula a “atenção das massas para representações ilusórias e espetáculos equívocos”.³⁵ Contra o uso fascista da técnica, que a violenta ao colocá-la a serviço do culto, contra a estetização da política, que “espera obter na guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica”, contra uma humanidade, que “tornou-se tão alienada de si mesma que consegue viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”, Benjamin propõe a politização da arte.³⁶

O retrato do deserto como local do crime guarda os indícios da emergência do novo e do processo de desaparecimento. O abandono da tradição exige novos conceitos capazes de destacar o objeto do passado e conferir-lhe atualidade. O primórdio como prognóstico, o sentido como retrospectção, a memória como

³³ Idem. Ibidem, p. 271

³⁴ Idem. Ibidem, p. 269

³⁵ Idem. Ibidem, p. 271

³⁶ Idem. Ibidem, p. 282/283.

criação. A reciprocidade entre história, memória e cinema ultrapassa a distinção entre homem e matéria, real e artificial, presente, passado e futuro. As considerações de Benjamin sobre o romance, a técnica de reprodução, o cinema e as massas, são guiadas por uma experiência do tempo e uma concepção de história que ganham destaque quando lidas à luz de outro projeto que o ocupava paralelamente: o *Livro das passagens*, coleção de citações, comentários, pensamentos, anotações, acumulada e organizada ao longo de treze anos, de 1927 a 1940, e publicada em 1982.³⁷

Os fragmentos acumulados por Benjamin no século XX em torno da Paris do século XIX superpõem progresso e decadência, presente e passado, em busca de uma imagem não contínua do tempo, produzida por uma rememoração criativa e construída como uma montagem, cujo resultado deveria ser uma apresentação materialista, na qual “o passado coloca o presente em situação crítica”³⁸ e dá visibilidade à história.

Um problema central do materialismo histórico que deverá enfim ser percebido: a compreensão marxista da história deve ser necessariamente adquirida em detrimento da visibilidade da história ela mesma? Ou ainda: de que modo é possível associar uma visibilidade (*Anschaulichkeit*) estendida à aplicação do método marxista? A primeira etapa desse processo consistirá em retomar na história o princípio de montagem. Quer dizer, a edificar grandes construções a partir de elementos muito pequenos confeccionados com precisão e nitidez. Ele consistirá mesmo em descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do evento total. Portanto, a romper com o naturalismo vulgar em história. A ressaltar enquanto tal a construção da história. Na estrutura do comentário.

* Refugio da história *³⁹

Como dar visibilidade a uma história que não é uma ciência constativa, mas uma “forma de rememoração” cuja força é a modificação, o poder de

³⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. (Trad. Ana Luiza Andrade). Chapecó/ Belo Horizonte: Argos/ EdUFMG, 2002.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle: le livre des passages*. (Trad. Jean Lacoste). Paris: Les éditions du cerf, 1997. (N 7 a, 5), p. 488.

³⁹ Idem. Ibidem. [N2, 6], p. 477.

transformar o irrealizado em realizado e o realizado em irrealizado?⁴⁰ Como apresentar um progresso fundado na idéia de uma catástrofe em que “as coisas continuam como antes”?⁴¹ Na imagem dialética resultante de uma parada, de uma imobilização:

A imobilização dos pensamentos faz, do mesmo modo que seu movimento, parte do pensamento. Quando o pensamento se imobiliza em uma constelação saturada de tensões aparece a imagem dialética. É a cesura no movimento do pensamento. Seu lugar, naturalmente, não é arbitrário. É preciso, em uma palavra, buscá-la. Lá onde a tensão entre os contrários dialéticos é maior. O objeto construído na apresentação materialista da história é, portanto, a imagem dialética. Esta é idêntica ao objeto histórico: ela justifica que ele tenha sido arrancado por uma explosão do contínuo do curso da história.⁴²

Uma imagem é o encontro do outrora com o agora em uma constelação, dialética em suspensão: não algo que se desenrola, mas algo que se refreia.⁴³ Ao materialista cabe a tarefa de interromper a tradição hegemônica do progresso contínuo através de uma construção: se a imagem é o que suspende o fluxo e coloca o antes e o depois em tensão, se a história se desagrega em imagens e não em histórias⁴⁴, para dar visibilidade à rememoração criativa é preciso criar “imagens estereoscópicas e dimensionais”⁴⁵ resultantes de um trabalho de “montagem”.⁴⁶

Em uma segunda versão de um estudo inicialmente pensado como um “modelo em miniatura” do *Livro das Passagens*,⁴⁷ “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939, Benjamin parte da constatação do empobrecimento das “condições de recepção”, menos propícias à lírica, na segunda metade do século XIX, detectando o sintoma de uma “experiência do leitor transformada”. Na poesia de Baudelaire e na filosofia de Bergson, Benjamin encontra fixada, de maneiras

⁴⁰ Idem. Ibidem [N 8, 1], p. 489

⁴¹ Idem. Ibidem [N9a, 1]

⁴² Idem. Ibidem [N10a, 3], p. 494

⁴³ Idem. Ibidem [N2a, 3], p. 479

⁴⁴ Idem. Ibidem [N11, 4], p. 494

⁴⁵ Idem. Ibidem [N1, 8], p. 474

⁴⁶ Idem. Ibidem [N1, 10], p. 474

⁴⁷ BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981, p.309

opostas, “a experiência hostil, ofuscante, da época da grande indústria”. *Matéria e Memória* opõe a “verdadeira experiência” às massas, e, justamente, por “fechar o olho” diante delas, se dedica a “uma experiência de tipo complementar, como se fosse, por assim dizer, sua imitação, espontânea.”⁴⁸ Ou seja, essa “obra jovem de Bergson”, por não aceitar a historicidade da experiência, termina por fixar a experiência do leitor de Baudelaire.

As multidões daquele final de século industrial e urbano, ainda não estruturadas como massa, intimamente ligadas à “experiência do choque”, e que causaram aos primeiros que a olharam “angústia, repugnância e medo”, provocam em Baudelaire um sentimento ambivalente.⁴⁹ Um sentimento de atração e repulsa que situa o *flâneur* entre o movimento autômato e incessante da multidão, atravessada por estímulos óticos, auditivos, por choques e colisões, e o homem privado, que a contempla à distância.

No jogo, no acaso e no ócio que fascinam Baudelaire, Benjamin encontra a imagem refletida no espelho do movimento automático da multidão e do operário industrial, que “assemelha-se aos seres imaginários de Bergson, que liquidaram, por completo, sua memória”.⁵⁰ A temporalidade do jogo caracteriza o estado de ânimo de um moderno, o “homem despojado de experiência”, regulado pelo “tempo infernal” que não realiza, em que é preciso sempre começar de novo. Se “o tempo é a trama na qual estão inseridas as fantasmagorias do jogo”,⁵¹ ele é o contrário do desejo, de um tempo que “não destrói, só realiza”, do tempo da experiência.

O tempo que se realiza para Benjamin são os dias que “destacam-se do tempo”, “dia de festa” e da lembrança, em que acontece um encontro “com uma vida anterior”, em contraste com a “sensação de domingo”, com o sentimento de exclusão do calendário que atinge o homem sem experiência. Na *durée* de Bergson, Benjamin encontra a “supressão da morte”, a “infinitude má” que exclui a “possibilidade de poder acolher a tradição”, um “protótipo” disfarçado de

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. (Trad. Arlete de Brito). *A modernidade e os modernos*. (Trad. Mendes da Silva, H.K. et al.) Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1975, p. 38

⁴⁹ Idem. Ibidem, p. 51/52

⁵⁰ Idem. Ibidem, p. 57

⁵¹ Idem. Ibidem, p. 74

experiência.⁵² Ao contrário de Baudelaire que “expõe a “experiência vivida na sua nudez”, sem “pré-história”, na memória involuntária a “experiência se deposita como exercício num objeto de uso”, como aura.

Nessa “sociedade na qual o exercício se atrofia”, a fotografia se apresenta, por um lado, como “uma conquista fundamental” ao reter o passado e “ampliar a memória involuntária” e, por outro, como uma reprodução que sacia os olhos, anula o desejo, ao contrário da arte, que reproduz “aquilo de que o olho não poderá jamais saciar-se” e que reevoca as “profundezas do tempo”.⁵³ O que se desenha então na multidão, na memória e no tempo, na reprodução, é uma crise da percepção, que, por sua vez, é o preço da “sensação de modernidade”: “a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque.”⁵⁴

Publicado postumamente em 1942, *Sobre o conceito de história* foi pensado, por sua vez, como uma introdução metodológica ao monumental projeto inacabado de uma montagem de fragmentos diversos com o mínimo de comentário.⁵⁵ À concepção de história como construção explosiva que interrompe o curso deve então corresponder uma concepção de tempo não-vazio e não-homogêneo, um tempo “saturado de agoras”, em que o presente não é transição, mas “imobilização” na qual se “infiltraram estilhaços do messiânico”.⁵⁶ No tempo imóvel do presente, no retrato do deserto, é preciso encontrar o indício, saber olhar, distinguir a tensão máxima, já que a imagem do passado só aparece quando esse mesmo presente se sente visado por ela, no relâmpago do reconhecimento, exigindo assim um “faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente”.⁵⁷

A configuração tensa e paradoxal que se cristaliza em uma mônada, em um agora que resume a “incomensurável história”,⁵⁸ o instante em que uma época toca a outra e interrompe o contínuo, paralisa o tempo, e, assim, abre o futuro, “o salto dialético da revolução”. A imagem do tempo paralisada em um cristal de todas as

⁵² Idem. Ibidem, p.63

⁵³ Idem. Ibidem, p. 65

⁵⁴ Idem. Ibidem, p. 70

⁵⁵ BUCK-MORSS, S. Op .cit., p. 330

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, s/d (4ed)

⁵⁷ Idem. Ibidem, p. 230

⁵⁸ Idem. Ibidem, p. 231-232

épocas e suspenso do progresso contínuo contém a possibilidade de transformação. É naquilo que não passa, no acúmulo catastrófico de ruínas que chega até o presente, que se encontra a historicidade, a possibilidade de articulação do passado, do presente e do futuro. O instante da parada como potência de movimento, a imagem como tempo, o tempo como imagem.

A Assembléia Nacional Constituinte de 1933 promulga, no ano seguinte, uma Constituição que prevê a nacionalização das reservas minerais, a garantia dos direitos trabalhistas, o ensino primário público e obrigatório, e a criação do Conselho de Segurança Nacional. Asseguradas as bases para o desenvolvimento de um capitalismo nacional, em que o estado centralizado detém a matéria-prima, as regras do trabalho, o controle das forças armadas e da pedagogia primária, Getúlio Vargas é eleito presidente pela via indireta. Preocupado com a formação das elites desde 1931, quando cria a Universidade do Brasil e o Estatuto das Universidades Brasileiras, Vargas funda, em 1934, a Universidade de São Paulo.

O doutor Armando Salles Oliveira, Interventor Federal do Estado de São Paulo, usando as atribuições que lhe confere o decreto n. 19.398, de 11 de novembro de 1930; e considerando que a organização e o desenvolvimento da cultura filosófica, científica, literária e artística constituem as bases em que se assentam a liberdade e a grandeza de um povo; considerando que somente por seus instintos de investigação científica de altos estudos, de cultura livre, desinteressada, pode uma nação moderna adquirir a consciência de si mesma, de seus recursos, de seus destinos; considerando que a formação das classes dirigentes, mormente em países de populações heterogêneas e costumes diversos, está condicionada à organização de um aparelho cultural e universitário, que ofereça oportunidade a todos e processe a seleção dos mais capazes;

considerando que em face do grau de cultura já atingido pelo Estado de São Paulo, com escolas, Faculdades, Institutos, de formação profissional e de investigação científica, é necessário e oportuno elevar a um nível universitário a preparação do homem, do profissional e do cidadão,

Decreta:

Art. 1 – Fica criada, com sede nesta Capital, a Universidade de São Paulo.

Art. 2 – São fins da Universidade: a) promover, pela pesquisa, o progresso da ciência; b) transmitir pelo ensino, conhecimentos que enriqueçam ou desenvolvam o espírito ou sejam úteis à vida; c) formar especialistas em todos os ramos de cultura, e técnicos e profissionais em todas as profissões de base científica ou artística; d) realizar a obra social de vulgarização das ciências, das letras, por meio de cursos sintéticos, conferências, palestras, difusão pelo rádio, filmes científicos e congêneres.

Decreto n. 6.283, de 25 de janeiro de 1934.⁵⁹

Como a Missão Artística Francesa, convidada por D. João em 1816, para fundar a Academia Imperial de Belas Artes, chega ao Brasil uma outra missão francesa, dessa vez composta por professores universitários, jovens e recém-formados, como Fernand Braudel, Roger Bastide, Lévi-Strauss, Jean Mangué, e muitos outros, vindos para a Universidade de São Paulo, com a tarefa de cumprir o decreto do interventor, ajudando a “nação moderna adquirir a consciência de si mesma, de seus recursos, de seus destinos”. Entre os alunos, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Paulo Emílio Salles Gomes e Florestan Fernandes.

⁵⁹ Extrato de decreto de fundação da USP. *Estudos Avançados*. n.22. Setembro/Dezembro 1994.

Intentona Comunista. Lei de Segurança Nacional. Repressão. Estado de sítio prorrogado até 1937.

Durante esse tempo o illustre chefe de policia (Capitão Felinto Muller) soube pautar seus actos com reconhecida intelligencia e moderação mesmo nos momentos difficeis, - e não foram poucos – em que a pátria e o regimen se viram seriamente ameaçados em sua soberania. S. S. conseguiu sem violencia e dentro da lei manter a ordem nesta linda cidade. Figura sympathica, admirado e estimado pela sua integridade e lhaneza de character, seus actos são verdadeiras revelações de energia e actividade.

Almanaque Toddy, 1936.⁶⁰

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.⁶¹

Não seria difícil prever o que seria o quadro de um Brasil fascista. Desde já podemos sentir que não existe quase mais nada de agressivo no incipiente mussolinismo indígena. [...]. Com efeito, tudo faz esperar que o “integralismo” será, cada vez mais, uma doutrina acomodatória, avessa aos gestos de oposição que não deixam ampla margem às transigências, e partidária sistemática da Ordem, quer dizer, do Poder Constituído. [...].

Se no terreno político e social os princípios do liberalismo têm sido uma inútil e onerosa superfetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade. [...]. As formas superiores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais das escolhas caprichosas. Há, porém, um demônio perverso e pretensioso, que

⁶⁰ Almanaque Toddy. 1936. p. 29

⁶¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Fronteiras da Europa. *Raízes do Brasil*. SANTIAGO, Silvano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p.945

se ocupa em obscurecer aos nossos olhos estas verdades singelas. Inspirados por ele, os homens se vêem diversos do que são e criam novas preferências e repugnâncias. É raro que sejam das boas.

Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*, 1936.⁶²

Em 1937, depois do contínuo estado de sítio, Vargas suspende as eleições marcadas para 1938 e instaura definitivamente o estado de exceção, promulgando uma nova constituição, a polaca, inspirada no fascismo italiano e na ditadura polonesa, que lhe concede poder ilimitado.

[...] fica recusado visto no passaporte a toda pessoa de que se saiba, ou por declaração própria (folha de identidade), ou por qualquer outro meio de informação segura, que é de origem étnica semítica. No caso de haver apenas 'suspeitas', recomenda-se às autoridades 'retardar a concessão do visto, até que, pelos meios de investigação eficientes [...]', consigam esclarecer a dúvida e chegar a uma decisão final [...].

Circular, 7 de junho de 1937.⁶³

1937: Criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo.

1938: Getúlio Vargas funda o Conselho de Imigração e Colonização; proíbe a participação de estrangeiros em atividades políticas; Hitler anexa a Áustria, invade a Tchecoslováquia e recrudescer a violenta perseguição aos judeus.

1939: Hitler invade a Polônia; Getúlio funda o Departamento de Imprensa e Propaganda, que controla os meios de comunicação, além de comprá-los e subvencioná-los, e assina o

⁶² Idem. *Nossa revolução*. Ibidem, p. 1085.

⁶³ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci Carneiro. *O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.168. Apud. KESTLER, I. *Literatura e exílio: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. (Trad. Karola Zimmer). São Paulo: Edusp, 2003.

primeiro decreto que protege o cinema nacional (as salas de exibição devem passar pelo menos um filme brasileiro por ano).

1940: Conselho de Imigração e Colonização do Estado Novo suspende os vistos para “israelitas e seus descendentes”; Hitler ocupa a Holanda e a França; Vargas encampa a Rádio Nacional e proíbe *O Grande Ditador*, de Chaplin.

1941: a concessão de vistos temporários é suspensa; Getúlio Vargas é eleito para a cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras.

1942: Brasil declara guerra ao Eixo; a língua alemã é proibida em público.

1943: Getúlio Vargas toma posse na Academia Brasileira de Letras.

1934-1939: entram no Brasil 16. 243 imigrantes alemães e 1. 590 austríacos; entre 1940 e 1943, 1705 alemães e 45 austríacos.⁶⁴

*Eu sou de família austríaca, judia, de esquerda, que chegou ao Brasil (1939) um pouquinho antes de começar a Segunda Guerra. Eu não tinha ainda um ano de idade. Como é natural, uma família assim, como a minha, costuma ser bastante isolada das realidades do país.*⁶⁵

*Meus pais eram austríacos, intelectuais de esquerda, ateus e judeus. Quando a Alemanha anexou a Áustria, tiveram que emigrar. Se não fosse isso, meu pai que era um homem completamente literário, teria sido escritor e professor. Embora tivéssemos chegado ao Brasil sem nada, ele logo começou a refazer uma boa biblioteca alemã, que tenho até hoje.*⁶⁶

É claro que o intelectual imigrante tem que ser prudente em seu juízo, pois lhe falta o domínio das situações e da língua. Mas a questão não é só esta, de familiaridade: além da prudência há o receio de ser destrutado, e no fundo deste, o medo, - por mais hospitaleiros que sejam o povo e o

⁶⁴ KESTLER, IZABELA Maria Furtado. Op. Cit., p. 54.

⁶⁵ SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997.

⁶⁶ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). *Revista Pesquisa Fapesp*. Disponível na internet: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

*Aparelho de Estado. Medo em última instância de ser posto para fora do país, e medo normalmente de se ver enveredado nos melindres de alguma questão patriótica ou de algum costume local. [...] aqui e ali, também eu havia sido chamado de judeu, de alemão-batata, etc., e tivera ocasião de sentir o fino sentimento que estes xingamentos inspiram. Não basta imaginar quanta aversão despertam – a miséria intelectual diante da boçalidade do mito – como é preciso imaginar que a todo momento a nova pátria tem pronta para ele, o estrangeiro, uma boa reserva destas duchas; é só encostar no botão errado. Em resposta condiciona-se um reflexo que manda não provocar e passar ao largo.*⁶⁷

Roberto Schwarz

A fuga da guerra e do nazismo, que já levava ao exílio Lukács (U.R.S.S.), Adorno (E.U.A.) e Benjamin (com menos sorte, Paris), traz Roberto Schwarz para o Brasil, no momento em que Antonio Candido estuda Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras com os professores vindos da França, pouco tempo antes, para a então jovem Universidade de São Paulo. O intenso trânsito no Atlântico traz ainda para o Brasil Anatol Rosenfeld (Berlim) em 1937, Otto Maria Carpeux (Viena) em 1939, Vilém Flusser (Praga) em 1940. Paulo Emílio Salles Gomes, retornando da França em 1939, desembarca na mesma faculdade em que Antonio Candido estudava, e, entusiasmado pelas sessões do *Cercle du Cinema*, das quais participara em Paris, funda, no ano seguinte, o *Clube de cinema de São Paulo*, com filmes de Fritz Lang, Chaplin e Robert Wiene, fechado logo depois, sob acusação de subversão.

⁶⁷ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.100-101.

Poucas vezes me senti tão indeciso como neste momento, em que uma revista de moços me pede para iniciar nela a colaboração dos veteranos. Seria mais hábil lhe ceder um desses estudos especializados, que salvasse em sua máscara os meus louros possíveis de escritor. Mas ainda conservo das minhas aventuras literárias, aquela audácia de poder errar, com que aceitei de um dos moços que me convidaram a este artigo a sugestão de falar sobre a inteligência nova do meu país. E confessarei desde logo que não a sinto muito superior à da minha geração.

[...].

É certo que sob o ponto-de-vista cultural progredimos bastante. Se em algumas escolas tradicionais há muito atraso, junto aos núcleos de certas faculdades novas de filosofia, ciências e letras, de medicina, de economia e política, já vão se formando gerações mais técnicas e bem mais humanísticas. Há um realismo novo, um maior interesse pela inteligência lógica, que se observa muito bem nisso de serem agora mais numerosos os escritores que iniciam a carreira escrevendo prosa e interessados só por ela, quebrando a tradição do livrinho de versos inaugural.

Esta melhoria sensível de inteligência técnica se manifesta principalmente nas escolas que tiveram o bom-senso de buscar professores estrangeiros, ou mesmo brasileiros educados noutras terras, os quais trouxeram de seus costumes culturais e progresso pedagógico uma mentalidade mais sadia que desistiu do brilho e da adivinhação. [...] Mas esta primeira diferença grande me parece pouco.

[...].

Se contemplamos a paisagem artística o que salta abundantemente aos olhos é a imperfeição do preparo técnico. O experimentalismo dos 'modernistas' de minha geração já por vária parte se confundia com a ignorância e foi defesa de muitos. Mais ainda a maioria dos meus contemporâneos vinha de costumes mais enérgicos em que não se passava por decreto. E todos os que resistiram ou parecem resistir à filtragem dos anos, foram técnicos honestos de suas artes.

Mas a esse experimentalismo artístico veio logo se ajuntando um perigo ainda mais confusionalista e sentimentalmente glorioso, a tese da 'arte social'. [...]

Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção do fracasso total. E não é difícil imaginar a que desastrosíssima incapacidade do ser poderá nos levar tal estado-de-

consciência. Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?

[...].

Lembrei apenas de alguns motivos de pensamento e análise que talvez possam levar a maior dignidade. Há vinte anos atrás, se me perguntassem o que valia mais, se o autor, se a idéia, eu responderia sem hesitar que o autor. Agora já não sei mais, vivo incerto. O homem é coisa sublime, porém se as idéias prevalecessem sobre os homens, já de muito que a paz teria pousado sobre a terra. E ando saudososo da paz.

*São Paulo, abril de 1941.*⁶⁸

Mario de Andrade. *Elegia de abril*

Revista *Clima*, n.1.

A partir da revista *Clima* (1941-1944), firmam-se como críticos os jovens da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP: Antonio Candido, na literatura, Paulo Emílio Sales Gomes, no cinema.

*[...]. Uma crítica é a expressão de um certo julgamento em relação a uma obra: até aí morreu Neves. Uma crítica, entretanto, que se queira ater apenas ao fenômeno individual do escritor em questão, sem relacioná-lo organicamente com o complexo de idéias que caracterizam o momento social, me parece insuficiente e mesquinha. O escritor, embora ressalvadas as suas qualidades puramente pessoais, reflete sempre um estado de alma ou de espírito mais ou menos geral. E o crítico pode colocar-se em face do escritor ou em face da realidade complexa escritor-meio. Creio poder dizer que esta é a nossa tendência. Crítica sub-specie societatis? Nem tanto. De qualquer maneira, porém, crítica que se nega a ver no autor uma entidade independente; que pretende sentir as suas ligações profundas com o tempo, com o grupo social em função do qual trabalha e cria.*⁶⁹

Antonio Candido

⁶⁸ ANDRADE, Mario de. A Elegia de Abril. Revista *Clima*. n. 1. São Paulo, maio de 1941, p. 7- 19.

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. Livros. Revista *Clima*, n.1. São Paulo, maio de 1941, p. 108.

O primeiro semestre de 1941 foi marcado pela apresentação do THE LONG VOYAGE HOME (A longa viagem de volta) de John Ford. Fôra êsse filme fica muita pouca cousa, quasi nada, que mereça interêsse. Durante êsses seis meses, as telas de São Paulo ficaram quasi que exclusivamente, à mercê das produções em série dos Estados Unidos.[...].

Quanto ao cinema nacional vejamos o que houve durante êsse primeiro semestre. Assisti no Rio AVES SEM NINHO, realizado por Raul Roulien. Quando êsse filme fôr exibido em São Paulo, talvez me detenha um pouco sobre êle. Por ora quero dizer só duas cousas: 1) – É um filme ruim, mesmo em relação ao cinema brasileiro. 2) – Há uma chantage inconcebível em AVES SEM NINHO. Quando assisti o filme me preparei para vaiá-lo ao acabar a exibição, e qual não foi minha surpresa quando vejo que a última imagem é um retrato da Sra. do Chefe da Nação, o que naturalmente obstou tôda e qualquer manifestação. Em compensação é com bastante alegria que se nota o progresso dos jornais e dos documentários do DIP. Sob a direção do chefe de produção Henrique Pongetti um grupo de jovens e ardentes cineastas, cheios de amor pela imagem, trabalha cada vez com maior segurança, si bem que ainda com excessivo empirismo. Entre êsses jovens cineastas, destacam-se Ruy Santos e Fernando Caccianza que estão agora terminando dois documentários – um sôbre a construção de estradas de rodagem e outro sôbre “Debret e o Rio de Janeiro”.⁷⁰

Paulo Emílio Salles Gomes

Confesso que alimentava certa desconfiança em relação aos moços de “Clima” e é com a maior alegria que a vejo esvair-se agora, após o primeiro número pôsto à venda.

[...]. Agora, outra geração chega; normalmente deveria mostrar-se também irreverente, iconoclasta, sarcástica devastadora. Deveria trazer em sua bagagem bombas explosivas, idéias subversivas na moral e na estética. Ora, os rapazes de 20 a 30 anos, que constituem a “novíssima”, para maior espanto nosso, se apresentam cheios de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos.

[...]. Uma observação ainda. Confunde-nos um pouco a mentalidade universitária dessa geração. Não que nos pareça incompatível com o êxito literário, mas temos receio de que venha a

⁷⁰ GOMES, P. E. Salles. Balanço Semestral. Revista *Clima*, n.2. São Paulo, julho de 1941, p. 113-123.

influir num sentimento didático que leva ao academicismo de preferência ao realismo. Se a “Novíssima” vencer êsse obstáculo terá sem dúvida um futuro luminoso. Não lhe faltam talentos nem entusiasmos.

Sergio Milliet⁷¹

A gente mais nova do Recife está querendo se organizar num grupo semelhante ao tão interessante que se organizou em São Paulo em torno da revista chamada Clima, cuja significação já foi salientada pelos mestres literários do Rio e pelo mestre ilustre que é Mário de Andrade.

Gilberto Freyre⁷²

Analisem-se os elementos da vida brasileira contemporânea: “elementos” no seu sentido mais amplo, geográfico, econômico, social, político. O passado, aquele passado colonial, aí ainda está, e bem saliente; em parte modificado, é certo, mas presente em traços que não deixam iludir.[...].

[...] Quem percorre o Brasil de hoje fica muitas vezes surpreendido com aspectos que se imagina existirem nos nossos dias unicamente em livros de história; e se atentar um pouco para eles, verá que traduzem fatos profundos e não são apenas reminiscências anacrônicas.

[...].

Uma viagem pelo Brasil é muitas vezes, nesta e tantas outras instâncias, uma incursão pela história de um século e mais para trás. Disse-me certa vez um professor estrangeiro que invejava os historiadores brasileiros que podiam assistir pessoalmente às cenas mais vivas do seu passado. [...].⁷³

⁷¹ MILLIET, Sergio. A Novíssima. Revista *Clima*, n.3. São Paulo, agosto de 1941, p. 135-138.

⁷² FREYRE, Gilberto. Um grupo novo. Revista *Clima*, n. 6. São Paulo, novembro de 1941, p.100.

⁷³ PRADO JR., Caio. Introdução. *Formação do Brasil Contemporâneo*. SANTIAGO, Silviano (coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol.3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p. 1125-1129.

Todo povo tem na sua evolução, vista à distância, um certo “sentido”. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos essenciais que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto, desbastando-o do cipoal de incidentes secundários que o acompanham sempre e o fazem muitas vezes confuso e incompreensível, não deixará de perceber que ele se forma de uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa, e dirigida sempre numa determinada orientação.[...].

[...]. Não sofremos nenhuma descontinuidade no correr da história da colônia.[...].

[...] precisamos reconstituir o conjunto da nossa formação colocando-a no amplo quadro, com seus antecedentes, destes três séculos de atividade colonizadora que caracterizam a história dos países europeus a partir do século XV; atividade que integrou um novo continente na sua órbita; paralelamente aliás ao que se realizava, embora em moldes diversos, em outros continentes: a África e a Ásia. Processo que acabaria por integrar o Universo todo em uma nova ordem, que é a do mundo moderno, em que a Europa, ou antes, a sua civilização, se estenderia dominadora por toda parte. Todos estes acontecimentos são correlatos, e a ocupação e povoamento do território que constituiria o Brasil não é senão um episódio, um pequeno detalhe daquele quadro imenso.[...].

[...]. No seu conjunto, e vista no plano mundial e internacional, a colonização dos trópicos toma o aspecto de uma vasta empresa comercial, mais completa que a antiga feitoria, mas sempre com o mesmo caráter que ela, destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu. É este o verdadeiro sentido da colonização tropical, de que o Brasil é uma das resultantes; e ele explicará os elementos fundamentais, tanto no econômico como no social, da formação e evolução históricas dos trópicos americanos.

[...]. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras. [...] Com tais elementos, articulados numa organização puramente produtora, industrial, se constituirá a colônia brasileira. Este início, cujo caráter se manterá dominante através dos três séculos que vão até o momento em que ora abordamos a história brasileira, se gravará profunda e totalmente nas feições e na vida do país.⁷⁴

Caio Prado Jr. *Formação do Brasil Contemporâneo*, 1942

⁷⁴ Idem. *O Sentido da Colonização*. Ibidem, p. 1130-1142

Enquanto o menino Roberto Schwarz vive isolado das realidades do país, que sai da ditadura, em 1945, para um governo democrático em que o ex-ditador é eleito senador em 1946 e presidente da república em 1950, a nova geração de *Clima* convive com a crítica de Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Augusto Meyer, com Mário e Oswald de Andrade, e assiste à publicação de *Sentimento do Mundo* (Carlos Drummond de Andrade, 1940), *O visionário* (Murilo Mendes, 1941), *Pedra do Sono* (João Cabral de Melo Neto, 1942), *Perto do Coração Selvagem* (Clarice Lispector, 1944), *Seara Vermelha* (Jorge Amado, 1946), *Sagarana* (Guimarães Rosa, 1946), *O Ex-mágico* (Murilo Rubião, 1947), *Memórias do Cárcere* (Graciliano Ramos, 1953).

Nesse momento, a Rádio Nacional, fundada em 1930 e encampada em 1940, com uma estrutura técnica e financeira até então desconhecida, leva a vários cantos do país as famosas radionovelas e as vozes de ídolos da música popular, como, Francisco Alves, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Emilinha Borba, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves. Simultaneamente se desenvolvem companhias cinematográficas que apostam na música popular brasileira, especialmente sambas e marchas de carnaval, no humor ingênuo e às vezes picante, e que, junto com a Rádio Nacional e com os teatros de revista, formam uma rede de entretenimento extremamente popular, difundida, principalmente, a partir da capital federal.

A Cinédia, fundada em 1930, responsável pelo cinejornal do DIP e pelos estúdios que abrigaram as gravações interiores do inacabado *It's all true*, de Orson Welles, produz estouros de bilheteria como *O ébrio* (1946). A Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., fundada em 1941, obtém grande sucesso de público com, por exemplo, *Astros em desfile* (1943) e *Este mundo é um pandeiro* (1946). A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 com uma moderna estrutura industrial, encontra aqui um filho de imigrante italiano que vai se tornar um dos artistas mais populares do país, Mazzaropi, e

traz, da Itália, Adolfo Celi, que produz aqui um de seus maiores sucessos em 1951, *Tico-tico no fubá*.⁷⁵

No início dos anos 50, coincidindo com o momento da criação das primeiras estações de televisão, o fenômeno da indústria cinematográfica como entretenimento de massas passa a ser debatido e disputado no I e no II Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952 e 1953), em que são defendidos o capital 100% nacional, o conteúdo brasileiro e a limitação de importação de filmes. Dentro desse espírito nacional, mas fora do esquema industrial, Alex Viany filma *Agulha no palheiro* (1952) e Nelson Pereira dos Santos conclui *Rio 40 graus* (1954).⁷⁶

Corte

Quando retorna a *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* publicado em 1896, em um prefácio à sétima edição de 1939, simultâneo portanto aos últimos trabalhos de Benjamin, Henri Bergson afirma que “o problema metafísico capital”, a relação anunciada no subtítulo, deve “ser transportado para o terreno da observação”, evitando, assim, a “dialética pura”. Ao pedir “indicações precisas” aos fatos, a memória surge como lugar privilegiado dessa relação, na qual a lembrança funciona como a interseção entre os dois termos e a imagem atenua as dificuldades do dualismo.

Essas dificuldades devem-se, em sua maior parte, à concepção ora realista, ora idealista, que é feita da matéria. O objeto de nosso primeiro capítulo é mostrar que idealismo e realismo são duas teses igualmente excessivas, que é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas. A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma

⁷⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷⁶ RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada no meio do caminho entre a “coisa” e a “representação”.⁷⁷

Interessado na questão que atravessa o século XX, a relação entre tempo e imagem, Gilles Deleuze, quando se detém sobre “os conceitos que o cinema suscita” no início da década de 80, se volta justamente para o texto de Bergson, contemporâneo aos inícios do cinema, que Benjamin criticara.⁷⁸ O centro do interesse de Gilles Deleuze é a relação de igualdade que *Matéria e memória* estabelece: imagem = movimento = matéria. É nessa superposição que ele lê o “texto mais materialista do mundo”, partindo da hipótese de que aí se desenvolve um universo cinematográfico, ou, uma “concepção cinematográfica do movimento”,⁷⁹ para propor uma taxionomia, uma “classificação de imagens e signos”.⁸⁰

Deleuze privilegia a introdução do *retard*, que define a imagem, o cérebro e o sujeito, temporalmente: a imagem especial é construída pelo atraso, intervalo como propriedade de desvio; o cérebro é o próprio intervalo entre ação e reação, salto em favor do qual se produz um desvio de movimento; o sujeito é constituído na hesitação, ter escolha significa ter tempo em um centro de indeterminação. Enquanto a “imagem ordinária” se caracteriza pelo reflexo imediato entre ação e reação, que “não deixa passar nada”, a “imagem especial” se distingue por três características básicas: a seleção, subtração que “deixa passar muito”; a hesitação, divisão em infinidade de reações; a escolha, nova em relação à ação recebida. A relação entre corpo e espírito, matéria e consciência, se constitui como a relação entre a luz e a opacidade, ou seja, da mesma maneira que a luz só se revela ao

⁷⁷ BERGSON, Henri. Prefácio da sétima edição. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (Trad. Paulo Neves da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.1

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. (Trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1985. *A imagem-tempo: cinema 2*. (Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁷⁹ DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. (1982). Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com> (Trata-se de um conjunto de aulas ministradas entre 1981 e 1983, paralelas à preparação do livro sobre o cinema, cujo primeiro volume é publicado na França em 1983 e o segundo, em 1985. As aulas foram transcritas por alunos).

⁸⁰ DELEUZE, G. Prólogo. *Cinema I: a imagem-movimento*. (Trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1985.

encontrar uma opacidade, a consciência é o *écran-noir* que dá visibilidade à matéria.⁸¹

Para chegar ao conceito de imagem-movimento, “qualquer coisa a mais” do que a imagem em movimento, Deleuze lembra da insistência de Bergson:

Bergson não cessa de nos dizer que, finalmente, para compreender o movimento em sua característica mais concreta, é preciso chegar, por um ato de espírito que ele chama de intuição, a separá-lo ou a extrai-lo de seu móvel ou veículo. Nossa percepção natural (e aí ela é muito forte) não apreende o movimento a não ser unido a qualquer coisa que lhe serve de móvel ou veículo, seja objeto, seja sujeito. Mais importante que a idéia de sujeito ou de objeto é a idéia de móvel ou veículo. Ele diz que a filosofia não será filosofia do movimento a não ser que ela extraia o movimento daquilo que lhe serve de móvel ou de veículo.⁸²

É nesse ponto que Deleuze leva Bergson em direção ao cinema, para explicar as duas maneiras de transformar a imagem em movimento em imagem-movimento: através da câmera, o “equivalente geral de todos os movimentos”; através da montagem, a sucessão de planos, que, por sua vez, é definida como a operação que visa extrair das imagens-movimento o todo, a imagem do tempo.⁸³ O que se alcança nessa operação são figuras indiretas do tempo: uma extensiva, composta de partes – o intervalo do movimento e o todo do movimento, “a batida das asas” e “o vôo”, o “presente variável” e a “imensidade do passado e do futuro”; a outra intensiva, indivisível, apreendida somente em graus, “imagem-luz” à qual pertencem o “instante” e a “ordem do tempo”.

As duas figuras do tempo, a extensiva, que concerne ao espaço, e a intensiva, que concerne à luz, e seus duplos aspectos, o intervalo e o movimento, o instante e a ordem, são pensadas por Deleuze, a partir da definição de Kant para o sublime, “como uma discordância das nossas faculdades”, como a experiência que “nos arranca de nós mesmos, do cotidiano harmonioso”. Um sublime extensivo, um excesso, o “imenso”, corresponderia à discordância entre o intervalo e o todo; um

⁸¹ DELUZE, G. *L'image-mouvement*. (1982). Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com>

⁸² DELEUZE, G. *Les aspects du temps, la lumière/ Bergson, le mouvement/ Kant, le sublime dynamique* (22/03 et 12/04/1983). Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com>

⁸³ *Cinema1: a imagem-movimento*. (Trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 44

sublime intensivo, um mergulho no abismo, o “informe” ou a “catástrofe”, corresponderia à discordância entre a ordem e o instante. A ordem do tempo e o instante como seu correlato, não mais o presente variável ou a imensidão do presente e do passado, se caracterizam pela contaminação de suas duas fases, um além do passado e um aquém do futuro, uma “disjunção entre um imemorial e um eminente”.⁸⁴

Nesse tempo caracterizado pela discordância e pela disjunção, o presente seria a contração de instantes que, como a memória ou a imagem-tempo, “atualiza lembranças em percepção presente” e “contrai muitos momentos em instantes sucessivos”. Se só existe “presente desdobrado”, já que o presente “é sempre passado em relação ao antigo presente que ele foi”, se a “lembrança do presente” é a experiência desse desdobramento no *déjà vu*, percepção do atual como passado, aquilo que o apreende é um “crystal de tempo”, uma figura direta do tempo na “qual me vejo como espectador de mim mesmo: de uma parte eu sou ação e de outra, eu me vejo agir.”⁸⁵

[...] Evidentemente, o cinema pode ser arte, mas abordá-lo exclusivamente sob este prisma seria, sem dúvida, uma limitação extrema. Pois a imagem móvel é, antes de tudo, um meio de comunicação e reprodução, como a impressão tipográfica ou o disco; e como tal, ela pode visar a divulgação de dados variados sem que a preocupação fundamental seja de ordem estética. Da mesma forma como o jornal ou o rádio, o cinema pode difundir notícias, anúncios, propaganda e lições de divulgação científica; e na maioria dos casos cuidará, como os bons

⁸⁴ DELEUZE, G. *Les aspects du temps, la lumière/ Bergson, le mouvement/ Kant, le sublime dynamique* (22/03 et 12/04/1983). Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com>

⁸⁵ DELEUZE, G. *Propositions sur le cinéma. Bergson (18 Mai 1983)* Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com>

jornais e as boas estações de rádio, de uma correta redação e coordenação fluente das matérias divulgadas sem que, por isso, se possa falar de arte.[...]

Assim, também o filme pode servir de veículo de comunicação a uma pequena jóia poética em forma de desenho, a uma epopéia como Ivã, o Terrível, de S.M. Eisenstein, ou aos inúmeros filmes policiais ou far west que povoam as telas do mundo. Ao passo que os primeiros são arte, estes últimos, mesmo feitos com habilidade, geralmente nem sequer pretendem ser arte. Isso não exclui, evidentemente que autores como Joseph Conrad ou Edgar Allan Poe tenham criado verdadeiras obras de arte no gênero policial ou de aventuras e o mesmo se pode dizer de um ou outro filme far west ou policial, dirigidos por John Ford, Fritz Lang, Robert Siodmak e outros.

Não vale a pena levar mais longe a analogia, perigosa como toda analogia, entre cinema, imprensa, rádio, literatura e disco. Pois o livro, a imprensa, o disco, nunca passam de mero veículo, mesmo quando difundem obras de arte, ao passo que o filme, como arte, se transforma em meio de expressão – usando como veículo a cinta de celulóide. E como meio de expressão peculiar e inconfundível, o filme, feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte. [...].

Bastam os exemplos indicados para demonstrar que limitar-se-ia em demasia o campo de estudo do cinema apenas como arte. Tal luxo se pode permitir o historiador da pintura, da escultura, da “bela literatura” ou da música, o qual, de boa consciência, pode eliminar aspectos não essenciais ao seu assunto, suprimindo ou negligenciando fenômenos esteticamente marginais como “música de salão” ou de dança, a maioria das novelas policiais etc.; obras que eventualmente podem interessar, como gênero e moda, os estudiosos da história da cultura de determinadas épocas, sociólogos e psicólogos – não, porém, o historiador da arte.

No caso do cinema, bem ao contrário, o fenômeno marginal é precisamente a arte, pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. [...].

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria do Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. Seria, portanto, absurdo e infantil condenar os industriais do cinema por criarem raramente uma obra de arte. [...] E uma organização industrial, na nossa sociedade, não parece poder submeter-se a princípios rigorosamente estéticos.

[...].

[...] parece evidente que uma história do Cinema deveria abordar de modo muito mais amplo do que uma história da Pintura, da Música ou da Literatura, aspectos econômicos, técnicos e sociais; o efeito da censura; o fenômeno de estrelismo ou “divinismo”; as pesquisas realizadas

por encomenda das empresas cinematográficas pelos institutos dedicados à pesquisa de opinião pública para verificarem, antes do planejamento de uma “série” de filmes, as possibilidades do mercado, isto é, as supostas preferências das massas; e os demais fenômenos culturais que condicionam o cinema e por ele são influenciados. Todos esses aspectos decorrendo do fato de o cinema ser uma Kulturindustrie, uma indústria que, à semelhança do rádio, manipula em ampla escala valores culturais, deveriam ser ao menos bosquejados.

Mas tomando em consideração tais fatores, não deve ser esquecido numa História do Cinema – que não pretende ser uma obra sociológica – que o cinema pode ser também uma arte. Apesar de todas as precauções, a arte consegue, de vez em quando, passar a perna nos seus donos e patrões, escapando da gaiola de ouro e levantando o seu majestoso vôo. Não faltam, além disso, os produtores independentes e os idealistas de vanguarda que se dedicam ao “cinema puro”.

Embora em quantidade e influência o cinema-entretenimento seja de muito maior alcance do que o cinema-arte – devido ao impacto constante sobre as multidões –, será dado o destaque principal a este último – pois é só ele que pode fornecer critérios e juízos de valor para a seleção de obras dignas de figurar numa história do Cinema.[...]. Portanto, somente a qualidade do entretenimento – o valor estético, educativo, informativo etc. – pode proporcionar-nos critérios específicos de seleção. Consequentemente, embora estudando uma indústria de entretenimento, é a arte, isto é, os momentos qualitativamente mais altos desse entretenimento, que interessa numa História do Cinema, em virtude de sua importância intrínseca. É ela que dá ao cinema a sua dignidade específica.⁸⁶

Anatol Rosenfeld. *Cinema: arte & indústria.*

Revista *Íris*, n. 49, de abril de 1951 e n. 52, de junho de 1951.

Nesse tempo eu teria uns doze anos, e o visitava em manhãs de domingo, acompanhado de meu pai.

Este, que tinha muita dificuldade para conciliar as funções de chefe de família e as ambições de escritor, admirava muito a resolução com que Rosenfeld pusera em prática um plano de vida radical. Conforme acreditei entender mais tarde, foi um período em que ele, Rosenfeld, alimentou um projeto filosófico de mais fôlego, que depois foi deixando, premido pelas solicitações do

⁸⁶ ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria. Na Cinelândia Paulistana.* (Org. Nanci Fernandes). São Paulo: Perspectiva, 2002.

*cotidiano da vida intelectual paulista. Mas a disposição para o fundamental estava sempre com ele, e fazia parte do “efeito filosófico” que realmente emanava de sua pessoa.*⁸⁷

*Quando meu pai morreu, eu tinha 15 anos, e o Anatol, que era amigo dele, passou a me orientar um pouco. Nos víamos toda semana. Conversávamos de tudo. Ele havia preparado seu doutorado de filosofia em Berlim, quando o nazismo o obrigou a fugir. A linha dele era especial. Tinha formação acadêmica muito boa, mas preferiu não ir para a universidade. Vivia como intelectual independente. Ele se interessava muito pelo “New Criticism” e, de modo geral, pela análise de texto, coisa que ele combinava com uma espécie de questionamento filosófico do mundo contemporâneo. Tinha simpatias pela esquerda, mas alimentava uma certa birra do marxismo, que considerava dogmático. Fazia análises de texto muito pormenorizadas, sem nenhum preconceito, incorporando à análise tudo o que o objeto propiciasse.*⁸⁸

Portanto, a questão interessante é outra: por que Rosenfeld não se passava para o campo do Freudismo e do Marxismo, tão mais próximos e plausíveis, e que afinal de contas haviam dado continuidade aos assuntos da Filosofia da Cultura? Por que adotava um discurso a que não aderiria? Por que preferia conservar o ecletismo de suas fontes? [...]. Em termos de visão, Rosenfeld obviamente devia muito a Marx e Freud. Mas discordava da ênfase que o discurso deles havia tomado nos seguidores. Não se convencia da cientificidade exclusiva reivindicada pelas análises psicanalíticas e marxistas. Quando adaptadas ao campo literário ou filosófico, lhe pareciam reducionistas. Em Texto e Contexto há um longo estudo sobre a aplicação tautológica da psicanálise à crítica de arte. Não escreveu, mas pensava o mesmo da crítica marxista, por exemplo de Lukács, cuja maneira de analisar a cultura em termos de reação e progresso lhe parecia forçada. Mais surpreendente e interessante é que não gostasse de Adorno e W. Benjamin, cujo marxismo não sofria de injunções disciplinares. Pareciam-lhe rebarbativos na sua originalidade mesma, na maneira minuciosa e extensa que tinham de circular entre a análise formal e a construção de tendências sociais. Rebarbativo lhe parecia também Karl Kraus, que sem ser sociólogo ou marxista havia afinado muito o conhecimento social da literatura. Reagia aos três com irritação, como a uma exorbitância, - sobretudo ao tecido muito conclusivo com que ligavam o

⁸⁷ SCHWARZ, Roberto. Primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 80.

⁸⁸ SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997.

*pormenor artístico ao processo global. Também ele Rosenfeld afirmara sempre a ligação entre cultura e interesses materiais. Mas preferia tê-la como aspecto a ponderar, e não como programa de crítica literária.*⁸⁹

*[...] ele dava um curso de filosofia na casa do Jacob Guinsburg. O grupo se reunia uma vez por semana, e eu comecei a participar também quando tinha 18 anos, pouco antes de entrar na faculdade. Isso durou muitos e muitos anos, os alunos liam um trecho de algum filósofo uma vez por semana e o Anatol comentava.*⁹⁰

*Eu entrei na faculdade, em 1957, para estudar ciências sociais. Foi um banho de Brasil. Os colegas do interior, de todas as classes, com toda ordem de preocupações – tudo isso para mim foi uma revelação. [...] a faculdade foi para mim uma entrada mais regular no Brasil, em parte também pela presença maior da política, do engajamento político de muitos colegas.*⁹¹

*Foi, em 1957, por sugestão também do Anatol. Eu estava no último ano do secundário, um pouco incerto se fazia Letras, Filosofia ou Ciências Sociais. O Anatol, muito objetivo, me disse que fosse à faculdade assistir a algumas aulas antes de decidir. Assisti a uma aula de literatura de um professor cujo nome não vou dizer, e desisti de fazer Letras. Assisti a uma aula do Cruz Costa, que fazia piada atrás de piada e me deixou um pouco assim...E assisti uma aula da Paula Beiguelman, em Política, muito bem preparada e interessante. Aí eu me decidi pelas Ciências Sociais.*⁹²

Roberto Schwarz

⁸⁹ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.105-106.

⁹⁰ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). *Revista Pesquisa Fapesp*, n. 98, abril de 2004. Disponível na internet: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

⁹¹ SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997.

⁹² SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). *Revista Pesquisa Fapesp*. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

Roberto Schwarz toma um “banho de Brasil” em um momento agitado. Em 1956, Juscelino Kubitschek assume a presidência e tenta recuperar o atraso com seu plano de acelerar o tempo, “50 anos em 5”. Acerto de ponteiros, através de uma modernização e de uma industrialização que combinam Estado com capital nacional e internacional, visível, por exemplo, na concentração inédita no país de operários de grandes empresas multinacionais da indústria automobilística, instalada em torno do ABC paulista. Aceleração da urbanização que coloca a arquitetura mais moderna do país a serviço do planejamento e da construção de uma capital no remoto e deserto planalto central, distante da agitação e da concentração demográfica do sudeste. Velocidade de desenvolvimento que enfrenta greve de 400 mil operários por reajuste salarial, movimentos rurais que reivindicam reforma agrária, rebelião dos oficiais da Aeronáutica, greve de marítimos e ferroviários.

Na passagem dos anos 50 para os 60, quando Roberto Schwarz tem a “revelação” do país, o cinema nacional conhece a crise dos grandes estúdios e descobre o cinema novo, que coloca o nacional, o popular e o realismo no centro do debate. Abandonada a fórmula industrial das chanchadas, investe-se no cinema de autor, nas experiências técnicas e em um intenso diálogo com a literatura. Saem de cena as apoteoses carnavalescas, as comédias musicais e os ídolos da Rádio Nacional, para a entrada do sertão e da favela, em um movimento no qual se envolve a juventude engajada, através da UNE e dos CPCs que produzem, por exemplo, *Cinco vezes favela*, em 1963. Período fértil em que são produzidos *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e, no ano seguinte, 1964, *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

A potência da voz dos cantores da Rádio Nacional e as animadas marchinhas de carnaval são confrontadas com a interpretação mais intimista e a nova batida de violão, mais lenta e extremamente suave, da bossa nova. A consagração é rápida: quatro anos depois da gravação, em 1958, da música *Chega de Saudade*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, por João Gilberto, os bossa-novistas fazem um concerto no Carnegie Hall de Nova York. O novo jeito de cantar marca presença também nas trilhas sonoras do cinema novo

com a participação, por exemplo, da musa da bossa nova, Nara Leão, em *Ganga Zumba, rei dos palmares*, de Cacá Diegues.⁹³

Na literatura, ao lado da permanência de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge Amado, assiste-se, entre outras, à publicação de *O visitante* (1955) de Osman Lins, *Cadernos de João* (1957) de Aníbal Machado, *Novelas nada exemplares* (1959) de Dalton Trevisan e *Crônica da casa assassinada* (1959) de Lúcio Cardoso. Ao lado de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, despontam Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos com o lançamento do *Plano-piloto para a poesia concreta* (1958), e a virada participante de Ferreira Gullar com *João Boa Morte, cabra marcado para morrer* (1962).

A concepção de estrutura pluridivida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização de uma organização circular da matéria poética, torna perempta toda relojoaria rítmica que se apóie sobre a “rule o thumb” do hábito metrificante.[...].
[...].

Joyce é levado à microscopia pela macroscopia, enfatizando o detalhe – panorama/panaroma – a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra. Donde o poder dizer-se do Finnegans que retem a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro: a obra é porosa à leitura, por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la.
[...].

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da obra de arte aberta, como um “barroco moderno”.

Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.

⁹³ ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Mas esta não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É antes, um estímulo no sentido oposto.⁹⁴

Haroldo de Campos – A obra de arte aberta

Diário de São Paulo, 3-7-1955.

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.

Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas.[...].

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, procuravam estilizar para nós, seus

⁹⁴ CAMPOS, Haroldo. A obra de arte aberta. CAMPOS, Augusto de, PIGNATRI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 30-33.

descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos.
[...].

*Este livro foi preparado e redigido entre 1945 e 1951. Uma vez pronto, ou quase, e submetido à leitura dos meus amigos Décio de Almeida Prado, Sérgio Buarque de Holanda e, parcialmente, outros, foi, apesar de bem recebido por eles, posto de lado alguns anos e retomado em 1955, para uma revisão terminada em 1956, quanto ao primeiro volume, e 1957, quanto ao segundo.*⁹⁵

Antonio Candido de Mello e Souza
São Paulo, agosto de 1957

No ano seguinte ao ingresso de Roberto Schwarz na faculdade, Antonio Candido, até então professor assistente de sociologia, se desloca para Assis, no interior de São Paulo, onde publica, em 1959, o livro que lhe garante um lugar definitivo na crítica literária, *Formação da literatura brasileira*, e onde se prepara, dando aulas de literatura brasileira na Faculdade de Letras, para, em 1961, assumir a cadeira de teoria literária na Universidade de São Paulo.

Um pouco antes, em 1956, o grupo *Clima* voltara a se reunir em um periódico: o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. Idealizado por Antonio Candido, que se torna colaborador constante, e dirigido por Décio de Almeida Prado, o *Suplemento* conta ainda com Paulo Emílio, titular da seção de cinema. O crítico retornara mais uma vez da França, onde fizera cursos de cinema, representara o Brasil como delegado na conferência de fundação da Unesco, integrando a Comissão de Comunicação de Massa, e publicara, em 1957 pela Éditions du Seuil, um livro sobre Jean Vigo⁹⁶, para dirigir a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. É ainda para esse mesmo suplemento

⁹⁵ CANDIDO, Antonio. Prefácio à primeira edição. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. (5 ed.) Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1975, p. 9-10.

⁹⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo* (Trad. Elisabeth Almeida). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

que Antonio Candido convida Anatol Rosenfeld para assumir a seção “Letras Germânicas”.⁹⁷

Mesmos personagens que voltam a se reunir mais uma vez, em 1961, como convidados do primeiro curso de Antonio Candido nas Letras da USP: teoria e análise do romance, o personagem. Mantendo as especialidades, Décio fica encarregado do personagem de teatro, Paulo Emílio de cinema e Anatol Rosenfeld da ficção.⁹⁸

Os esforços de uma associação privada, a Confederação das Famílias Cristãs, em submeter a uma censura particular os filmes exibidos para o público paulista, e um recente simpósio organizado pelo Movimento de Arregimentação Feminina sobre o cinema e a juventude, colocaram na ordem do dia o problema da influência do cinema sobre a moral e os costumes do mundo moderno.
[...].

Ao se tornar evidente, ainda nos primeiros anos do século, que o cinema não era uma moda passageira, a tendência dos espíritos foi a de considerá-lo cada vez mais como uma força determinante e decisiva, para o bem ou para o mal. Jean Arroy escrevia depois da Primeira Guerra Mundial que se tivesse sido possível projetar J’Acuse de Abel Gance em 1914 em todas as telas da Europa, a guerra não teria explodido... É conhecida, no pólo oposto, a opinião expressa por Anatole France: “O cinema materializa o pior ideal popular. Não se trata do fim do mundo, mas do fim da civilização”. [...] É curioso que todas essas pessoas cheias de experiência e responsabilidades foram vítimas da ilusão cinematográfica que consiste em superestimar a eficácia e sobretudo a profundidade das impressões visuais pelo simples fato de serem visuais, quer dizer fáceis, quando na realidade é precisamente, essa facilidade que torna o cinema uma experiência superficial incapaz de marcar duradouramente o público.
[...].

⁹⁷ PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁹⁸ CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. (10 ed.) São Paulo: Perspectiva, 2002.

Nos dias de hoje cada vez que se discute o problema da influência do cinema nos jovens surgem à baila, modernizados por nova linguagem, os velhos argumentos, o que não é de espantar. Mas é curioso encontrarmos o mesmo tom de inquietação em relação ao futuro, como se o cinema ainda fosse um fato novo e desconhecido, capaz por isso de conseqüências imprevisíveis no porvir das jovens gerações.[...].

Há um lado irritante no fato de se estarem manifestando as mesmas preocupações há mais de quarenta anos diante de situações semelhantes. Por que ninguém se lembra de verificar se os perigos previstos realmente aconteceram?[...].

Naturalmente surgirá alguém, como sempre aconteceu durante a história do cinema, para retorquir que o cinema de nossos dias tornou-se particularmente imoral. Porém não será difícil demonstrar que o cinema não faz outra coisa senão refletir, de forma aliás atenuada e retardada, as modificações dos conceitos morais e dos costumes das comunidades humanas. Creio não me enganar quando afirmo que, infelizmente, o cinema é muito mais inocente e inócuo do que se propala. O cinema só perde a inocência e adquire uma contundência às vezes admirável quando se transforma em experiência cultural.

Mas esses são assuntos para outra oportunidade.⁹⁹

Paulo Emílio Salles Gomes – *Inocência do cinema*
Suplemento Literário, 6-julho-1957

Corte

O encontro que Deleuze promove entre Fellini e Bergson, entre imagem e tempo, e a aproximação entre cinema e memória elaborada por Benjamin retornam na leitura que Giorgio Agamben, no final do século XX, faz do cinema de Guy Debord.¹⁰⁰ Partindo do princípio de que o homem é o único animal que se interessa pela imagem enquanto tal, e que, portanto, pode ser definido como “o animal que vai ao cinema”, da imagem carregada de tensão dinâmica de Deleuze e da imagem

⁹⁹ GOMES, P. E. Salles. *Inocência do cinema. Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v.1 . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.154-157

¹⁰⁰ AGAMBEN, G. *Le cinéma de Guy Debord. Image et mémoire*. Paris: Editions Hoëbeke, 1998.

dialética de Benjamin, Agamben se pergunta por que o crítico da sociedade do espetáculo elege o cinema como estratégia.

A resposta a essa interrogação é buscada no vínculo entre cinema e história: “A experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens são elas mesmas carregadas de história.” Trata-se de uma história messiânica, diz Agamben acompanhando Benjamin, uma história incalculável, salvadora e escatológica. A imagem dinâmica dessa tensão temporal vem à luz, quando Debord, ou Godard, trazem para o primeiro plano a característica mais própria do cinema, a montagem, cujas condições de possibilidade são a repetição e o corte.

Com Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Deleuze, Agamben lembra que a “força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno em possibilidade daquilo que já foi.” Em Benjamin, Agamben retoma a idéia da memória como “órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real.” Aí repousa a coincidência entre cinema e memória, nessa “zona de indiferença”, no *déjà vu*. Aí se define também a diferença entre o cinema e a mídia, que nos dá os fatos sem sua possibilidade. A importância histórica das imagens, portanto, reside em “projetar potência e possibilidade sobre aquilo que é impossível por definição, o passado.”

O corte, o poder de interrupção que caracteriza a revolução segundo Benjamin, desloca a comparação corrente entre cinema e prosa narrativa, aproximando-o da poesia. Para realizar tal operação, Agamben recorre à definição de poesia de Valéry, “a hesitação prolongada entre som e sentido”, e a superpõe ao cinema de Guy Debord, definindo-o como “a hesitação prolongada entre imagem e sentido”. Uma hesitação que não é somente pausa, mas uma não-coincidência, que, no caso da poesia, faz aparecer a palavra e a representação e que, no caso do cinema, subtrai a imagem à narração para expô-la enquanto tal.

A imagem trabalhada por repetição e corte se opõe assim à concepção tradicional de expressão, aquela que segue o modelo hegeliano, no qual a expressão se realiza quando o meio (imagem, palavra) desaparece. Na imagem trabalhada, ao contrário, o meio não desaparece, ele se mostra. É essa diferença, segundo Agamben, que constitui a ética e a política do cinema, que, diferentemente da

pornografia e da publicidade, “deixa aparecer esse ‘sem-imagem’ que é, como dizia Benjamin, o refúgio de toda imagem.”¹⁰¹

Se a montagem e suas estratégias de repetição e corte subtraem a imagem à narração, se tal imagem suspensa do curso é carregada de história, e se essa história surge da hesitação, da pausa e da não-coincidência, como indecidibilidade, Giorgio Agamben, ao tratar a questão do tempo em um ensaio de 1978 intitulado “Tempo e história”, examina a íntima relação etimológica entre história e visão.¹⁰² No grego arcaico, a raiz *id*, comum aos verbos ver (*eido*) e conhecer (*oída*), de onde deriva por sua vez *hístôr*, estabelece um vínculo entre aquele que conhece e aquele que viu, juiz e testemunha ocular. A supremacia grega da visão sobre as outras formas de percepção no processo de conhecimento, da qual resulta uma igualdade entre autenticidade e “presença ante o olhar”, exclui “uma experiência da história, que é aquilo que está ali sem nunca estar diante dos olhos.”¹⁰³ Dessa forma, a relação entre o conhecimento e a visão gera a história e a impossibilita. Como um conceito que carrega sua própria negação, ela naturaliza a visibilidade tornando-a invisível.

A história que se trata de abandonar é aquela que se apresenta como verdadeira e autêntica, legitimada pelos olhos de alguém que viu e ordena segundo a concepção ocidental do tempo: contínuo, pontual, infinito e quantificado. Se o antes e o depois se apresentam como o verdadeiro sentido histórico, essa representação do tempo, segundo Agamben, priva o homem de sua historicidade submetendo-o ao historicismo. Para pensar então uma história que não negue a historicidade, Agamben procura aquilo que essa mesma história negou, lendo nas “sombras da tradição cultural do ocidente”, uma forma diferente de pensar o tempo, não linear, não pontual e não progressiva: na Gnosis, o tempo incoerente e não-homogêneo, a linha interrompida, a verdade como brusca interrupção; nos estoicos, o tempo que surge da ação e da decisão do homem, no momento da “coincidência repentina e imprevista”, subtraído da submissão ao tempo quantificado.

¹⁰¹ Idem. Ibidem, p.76

¹⁰² AGAMBEN, G. Tempo e história. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

¹⁰³ Idem. Ibidem, p. 136.

A história que mostra o que os olhos viram, ordenado numa sucessão contínua, e que certifica a veracidade do passado acontecido e testemunhado, apoiada na igualdade entre visão e realidade, insere o homem no desenrolar de um processo linear e infinito, que lhe escapa e que não lhe deixa opções. A autêntica experiência da historicidade reside então, não na inserção, mas na “liberação do homem” desse tempo linear e contínuo. A história que se trata de buscar é aquela que guarda sua própria condição de possibilidade na repetição e no corte, na coincidência do diferente, na interrupção revolucionária do tempo.

Nessa zona de indiferença e de indecidibilidade, característica da imagem dialética, simultaneidade inacessível ao simples olhar, Agambem, lembrando Marx, encontra a história como a “dimensão original do homem”. A hesitação em um tempo incoerente e simultâneo, a seleção e a exclusão características de um trabalho de montagem, formam a própria condição de possibilidade da história, de uma experiência da historicidade capaz de, como a memória e o cinema, transformar o possível em real e o real em possível.

*[...] Tratava-se de um empenho formador, coletivo, patriótico sem patriotada, convergente com o ânimo progressista do país, de que entretanto se distinguia por não viver em contato com o mundo dos negócios nem com as vantagens do oficialismo. Daí uma certa atmosfera provinciana, séria, simpaticamente pequeno-burguesa, bem mais adiantada aliás que o clima de corte que marcava a *intelligentzia* encostada no desenvolvimento governamental (ver “Terra em Transe” de Glauber Rocha).*

Quando os jovens professores se puseram a estudar “O Capital”, pensavam mexer com a Faculdade. Queriam promover um ponto de vista mais crítico e também uma concepção científica superior, ainda que meio esotérica no ambiente. O Brasil entrava por um processo de radicalização, e a reflexão sobre a dialética e a luta de classes parecia sintonizar com a realidade, ao contrário das outras grandes teorias sociais, mais voltadas para a ordem e o equilíbrio do que

*para a transformação. Entretanto, a consequência principal do seminário pode ter sido a inversa: através dele, a Faculdade é que iria influir de forma decisiva sobre o marxismo local.*¹⁰⁴

*Como os professores estavam em idade de escrever as suas teses, que no geral foram de assunto brasileiro, começou a se configurar no seminário a distância entre a construção marxista e a experiência histórica do país. O seminário teve a força de não desconhecer a discrepância e, também, de não considerar que ela anulava a melhor teoria crítica da sociedade contemporânea. Era preciso refletir a respeito, ver o desajuste como um problema fecundo e, talvez, como parte das desigualdades do desenvolvimento do capitalismo. Marx não podia ser aplicado tal e qual ao Brasil, que entretanto fazia parte do universo do capital. Estava surgindo o tema da reprodução moderna do atraso, segundo o qual há formas sociais ditas atrasadas que na verdade fazem parte da reprodução da sociedade contemporânea, em âmbito nacional e internacional.*¹⁰⁵

*[...]. A parte da lógica da mercadoria na própria produção e normalização da barbárie pouco entrava em linha de conta e ficou como o bloco menos oportuno da obra de Marx. Pelas mesmas razões faltou ao seminário compreensão para a importância dos frankfurtianos, cujo marxismo sombrio, mais impregnado de realidade que os demais, havia assimilado e articulado uma apreciação plena das experiências do nazismo, do comunismo stalinista e do american way of life, encarado sem complacências. Daí também uma possível inocência do grupo em relação ao lado degradante da mercantilização e industrialização da cultura, consideradas sem maiores restrições. E daí, finalmente, uma certa indiferença ao valor de conhecimento da arte moderna, incluída a brasileira, a cuja visão negativa e problematizadora do mundo atual não se atribuía importância.*¹⁰⁶

Roberto Schwarz

¹⁰⁴ SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 89-90. (Originalmente publicado no caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 9 de outubro de 1995.)

¹⁰⁵ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). *Revista Pesquisa Fapesp*. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

¹⁰⁶ SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 104.

Leandro Konder a Georg Lukács

Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1961

Li com imenso interesse o seu livro A destruição da razão em nosso tempo e também o estudo que o senhor dedicou a Significado presente do realismo crítico. Suas obras me ajudaram muito a compreender as possibilidades do marxismo para uma crítica heurística da literatura e da filosofia burguesa. O objetivo desta carta é o de lhe levar o testemunho da minha gratidão.

Lukács a Konder

Budapeste, 7 de março de 1961

Sua carta me alegrou muito. É uma grande satisfação para mim que o meu trabalho encontre leitores compreensivos também no Brasil. Por esse motivo, respondo com alegria à sua carta. Isso me é ainda mais prazeroso por ter lidado muito amistosamente, durante anos, com os representantes do Brasil no Conselho Mundial dos Partidários da Paz, sobre tudo com o seu grande escritor [Jorge] Amado, mas não apenas com ele. Cordiais saudações a você e aos meus outros amigos desconhecidos no Brasil.

Konder a Lukács

Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1963

Acabo de ler Saggi sul realismo (Einaudi, 1950). É formidável! Estamos providenciando a tradução do seu ensaio sobre Dostoiévski para, com sua permissão, publicá-lo em Estudos Sociais. É preciso que os leitores brasileiros saibam como um crítico marxista (um verdadeiro crítico marxista) valoriza a obra de Dostoiévski.

Seria possível o senhor nos mandar uma foto sua para ser usada na imprensa? [...]

Lukács a Konder

Budapeste, 8 de fevereiro de 1963

Espero que você tenha obtido o número de Nuovi Argomenti. Gostaria de saber como o meu texto, exatamente este, seria recebido em seu país. Alegro-me que o meu livro sobre o realismo lhe tenha agradado. E também é bom saber que o ensaio sobre Dostoievski está para ser publicado. Infelizmente, não lhe posso mandar nenhuma foto minha, não sou grande apreciador deste tipo de publicity, que é para artistas de cinema e não para filósofos.[...]

Konder para Lukács

Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1963

[...] Ontem à noite conversei com Ênio Silveira, diretor da mais importante editora brasileira, e ele se entusiasmou com a idéia de lançar uma coletânea de ensaios seus, numa edição popular, que, segundo ele, poderia introduzir o público leitor ao conjunto da obra de Lukács.[...]

Lukács a Konder

Budapeste, 11 de novembro de 1967

[...] É importante e me alegro o fato de que você trave a luta não somente contra a ultra-esquerda, mas também contra o estruturalismo. Tenho a impressão de que a incipiente crise ideológica no Ocidente fez do estruturalismo uma grande moda; ao que parece, ele é visto como uma arma contra as concepções históricas dos fenômenos sociais. E tal tendência deve ser combatida pelos marxistas desde o início. Os existencialistas, mesmo os que se situam à esquerda, não são capazes de fazê-lo, por causa da abstratividade do ponto de vista que adotam.¹⁰⁷

¹⁰⁷ KONDER, Leandro e COUTINHO, Carlos Nelson. Correspondência com Georg Lukács. PINASSI, M.L. e LESSA, S. (Orgs.) *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 133-156.

Aconselhado na juventude por Anatol Rosenfeld, que não gostava dos marxistas, nem de Lukács, nem de Adorno, nem de Benjamin, mas que os conhecia bem como parecem demonstrar os ensaios sobre cinema e indústria publicados no início dos anos 50 na revista *Íris*, que trabalham com o conceito de *Kulturindustrie*, após ingressar na faculdade, já no segundo ano de graduação Roberto Schwarz participa dos seminários de Marx e assiste às últimas aulas de Antonio Candido como professor de Sociologia na USP. No ano seguinte, começa a ler a crítica literária de Lukács, e, logo depois, descobre Adorno.

*[...] há uma fórmula de Lukács, segundo a qual o social na obra está na forma. Não que os conteúdos não sejam sociais, mas a forma, ao trabalhá-los e organizá-los, ou também ao ser infletida por eles, configura algo de mais geral, análogo à precedência da sociedade sobre os seus conteúdos separados. Se as obras interessam, é porque se organizam de um modo revelador, que algum fundamento tem na organização do mundo – fundamento a descobrir caso a caso.*¹⁰⁸

Vi a Dialektik der Aufklärung numa estante de livraria em 1960, quando era estudante de Sociologia. São Paulo naquele tempo tinha duas ótimas livrarias alemãs. Que eu saiba, Adorno era desconhecido como crítico e filósofo, pois não estava traduzido e a sua influência na Alemanha estava apenas no começo. Mas no curso de Ciências Sociais da USP ele era uma referência em métodos e técnicas de pesquisa sociológica, por ser co-autor de The authoritarian personality, um catatau coletivo sobre os tipos de personalidade, propensa ao fascismo. (...) Mas voltando à Dialética do Esclarecimento, eu não tinha idéia do que pudesse ser e abri porque simpatizava com tudo que tivesse dialética no título. Logo vi que o livro ia me interessar muitíssimo, embora fosse difícil demais para mim, por conta da densidade e da intensidade da exposição. Durante algum tempo me impregnei mais do clima argumentativo e dos tópicos do que propriamente da sua substância. Pouco depois comprei as Notas de Literatura, que estavam começando a sair e que me

¹⁰⁸ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). Revista Pesquisa Fapesp. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

eram mais acessíveis, e também os ensaios sobre música, que em fim de contas, foram os que mais me marcaram, ainda que de música eu não saiba nada. É que neles a discussão sobre o funcionamento da forma, de sua substância social-histórica, de sua revolução moderna, de seu caráter construído e exploratório e sobretudo de sua lógica objetiva está mais abstrata e clara. Um ano antes eu havia começado a ler a crítica literária de Lukács, e a comparação com Adorno naturalmente punha em evidência o sacrifício intelectual cobrado pelo stalinismo. Como sempre, há uma preparação para as revelações. Naqueles mesmos anos, Antonio Candido – de quem eu era aluno – estava elaborando uma noção materialista da forma literária, que ia no mesmo sentido. (...) Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista.¹⁰⁹

Roberto Schwarz

[...] O esquema histórico que eu aceitara era bastante simples e ingênuo: o cinema nascera para ser o número sete na família das artes tradicionais, com uma personalidade tão diferenciada quanto a de suas antecessoras. Sua infância livre e desenvolta se processara longe das influências das artes maiores, tudo indicando que com o tempo atingiria harmoniosamente a maturidade. Eis porém que uma conspiração surgira para provocar artificialmente a sua maturidade artística. O resultado fora deplorável, o cinema tornara-se escravo do teatro e subsidiariamente de outras artes, como a literatura e a pintura. Daí por diante, durante anos a sua história teria consistido em esforços para se liberar dos grilhões. Pouco a pouco conseguira seu intento, mas quando com as mãos livres iniciava a realização de seu alto destino, sobreviera nova catástrofe, o cinema falado, que provocou recrudescida submissão ao teatro e o reinício da luta de libertação. Esse esquema não deixa de ter alguns elementos verdadeiros, a ideologia crítica que o inspira teve um papel eminente na história da cultura cinematográfica. Sua falsidade é, porém básica, e reside na idéia de “cinema puro”, de essência cinematográfica. O pecado de seus defensores foi esquecer que também em cinema a existência precede à essência. A história real do

¹⁰⁹ SCHWARZ, Roberto. Entrevista (concedida a Daysi Bregantini). Revista *Cult*. N. 72, 2003, p. 11-12.

cinema revela que o entrosamento íntimo com outras artes é parte de sua natureza e se processa numa dialética intrincada que nos convida a não perder tempo com a especificidade cinematográfica.[...]. Essa necessidade de o cinema apelar constantemente para a ajuda alheia é insuportável para os partidários do purismo cinematográfico. É preciso aliás observar que há muito tempo o cinema não apela para mais nada. Dotado de impressionante energia imperialista, o cinema pilha alegremente todos os domínios artísticos. Essa é uma das condições de sua vitalidade.[...] Nascido à margem das artes oficiais, a tendência do cinema desde os seus verdes anos foi a de tatear essas possibilidades de síntese, de forma ingênua e plebéia. Desde logo ele adquiriu, e conservou, uma primeira condição para o papel que iria representar, o de ser uma arte popular. O aspecto de grande indústria a que chegou, a partir das primeiras décadas do século, não é necessariamente repugnante. Digerindo e destruindo boa parte das formas artesanais de divertimento, o cinema exprime a revolução industrial na diversão, a fabricação em massa e para a massa. O fenômeno só seria deplorável se na nova situação não tivessem surgido as condições para o constante desenvolvimento das atividades de criação e registro do cinema. [...] As possibilidades do cinema em relação ao teatro permitem-lhe todas as posições, desde a mais completa submissão até a mais total liberdade. Muita coisa semelhante seria dita pela literatura, e haveria o que meditar sobre a pintura e a música. O cinema é a mais impura das artes e seu destino é refleti-las todas.

Paulo Emílio Salles Gomes, *A arte impura*¹¹⁰

Suplemento literário, 21-setembro-1957

Corte

Seja na imagem dialética de Benjamin, na imagem-tempo de Deleuze, nos princípios de montagem de Agamben, a potência da imagem na sociedade do espetáculo reside na dinâmica da tensão temporal resultante de uma operação de montagem, que subtrai a imagem da narração para expô-la enquanto zona de indecidibilidade entre o fato e sua possibilidade, condição de historicidade. Visto dessa maneira, o cinema abala um dos pilares aristotélicos da literatura, entendida como a representação de homens em uma ação com um tamanho, uma medida e um

¹¹⁰ GOMES, P. E. Salles. *A arte impura. Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 202-205.

tempo com começo, meio e fim. No entanto, da mesma forma que Valéry e Benjamin chamaram a atenção para a transformação da arte em geral, Jacques Rancière, em um estudo publicado em 2001, ressalta que essa não é uma característica exclusiva do cinema, tampouco uma particularidade de seus meios técnicos, e sim uma idéia de arte característica do momento estético do cinema, em que tanto a literatura como a pintura participam da subversão da arte tradicional.¹¹¹ O que estaria realmente em jogo nessa caracterização, segundo Rancière, é uma idéia de arte, um regime estético moderno que se opõe a um regime representativo clássico, um pensamento sobre o trabalho da arte, de um lado entendido como recusa da imposição voluntária do artista e, portanto, como a identidade dos contrários (ativo/passivo, sujeito/objeto), e, de outro lado, entendido como imposição “da forma ativa sobre a matéria inerte para submetê-la aos fins da representação”, uma oposição, enfim, entre uma poética clássica, “a objetivação de um espaço-tempo da ficção”, e uma poética romântica, “o espaço indeterminado da escrita”.

À adequação da forma ativa sobre a matéria inerte, o regime estético moderno opõe a “potência originária da arte”, compartilhada por dois extremos coincidentes: a “pura atividade de uma criação sem regras e modelos” e a “pura passividade de uma potência inscrita nas coisas, independente de toda vontade de significação e obra”.¹¹² Segundo Rancière, essa coincidência entre a arte e a coisa é resultado de “um longo trabalho de des-figuração”, que pressupõe toda a arte do passado e todas as coisas do mundo à disposição da re-visão, da re-leitura e da re-disposição, desfazendo os encadeamentos e fazendo aparecer os gestos, tanto na literatura como na pintura. Desse modo, entendemos, por exemplo, como pensadores submetidos às mesmas experiências do exílio, do fascismo e do comunismo, da industrialização e das massas, da guerra e dos campos, escolhem heranças e regimes de arte distintos como estratégia.

Na terra de Eisenstein, Georg Lukács lê a tradição realista do século XIX para estabelecer uma distinção entre narração e descrição, “dois estilos diversos,

¹¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 12

¹¹² Idem. *Ibidem*, p. 15

duas maneiras diversas de encarar a realidade”.¹¹³ A narração épica, ensina Lukács, distingue, hierarquiza, ordena e, “adotando uma perspectiva alcançada no final, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma.”¹¹⁴ A descrição, pelo contrário, “nivela todas as coisas” e, como observação contemporânea à ação, “perde-se nos particulares que aparecem como equivalentes”, já que “a vida não hierarquizou através da práxis”. A perda de ligação, função e significação, a “hierarquia às avessas” do método que coloca a “mesma insistência no importante e no inessencial”, o rebaixamento dos “homens ao nível das coisas”, a “autonomia das particularidades”, a “falsa contemporaneidade”, características da descrição, desintegram a composição. Diante do regime estético moderno, “esteticamente inferior à forma antiga”, em que a “poesia se compromete em uma vã competição com as artes figurativas”, em que também a “pintura vem perdendo a capacidade de alcançar esta intensa expressão sensível que lhe é própria”, Lukács afirma a inexistência de uma “poesia das coisas” e defende a “verdadeira arte narrativa”, em que a “série temporal é recriada artisticamente”, em que, através do “autêntico encadeamento”, é possível “reviver a verdade da sucessão temporal”.

Theodor Adorno, que como Lukács é judeu, de família rica, circula entre a intelectualidade de Berlim e de Viena, e se opõe ferrenhamente ao fascismo, rejeita o regime representativo realista, comparando-o aos “gestos drásticos” do “ditador cultural”, que “opera desde o alto mediante fórmulas”.¹¹⁵ Contra a força do narrador, como consciência ativa que apreende a realidade pré-formada socialmente e produz uma totalidade significativa, Adorno afirma o caráter negativo do conhecimento produzido na relação entre arte e sociedade: é em virtude da contradição, do intervalo, da diferença entre o “objeto conciliado em imagem” e “a exterioridade objetiva inconciliada”, que a arte critica.

¹¹³ LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever (Trad. Giseh Vianna Konder). *Ensaaios sobre literatura* (Trad. Leandro Konder et al.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p.54

¹¹⁴ Idem. Ibidem, p. 63

¹¹⁵ ADORNO, Theodor W. Lukács y el equivoco del realismo. (Trad. Andrés Vera Segovia). LUKACS, G. et al. *Realismo: mito, doctrina o tendencia historica?*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1969, p. 41

Na literatura adaptada à realidade, ao visível, nos “escritores que representam o mundo em forma comunicativa”, no triunfo de um tempo objetivo que classifica a deformação subjetiva como decadência, Adorno encontra a “maldição que aprisiona Lukács”: a conciliação forçada. Maldição que faz, por exemplo, com que Lukács não consiga ver em um de seus autores preferidos, Thomas Mann, aquilo que rejeita, a não conciliação dos tempos. Da mesma forma, segundo Adorno, ao privilegiar um narrador crítico e consciente que estrutura uma sociedade e um processo histórico, em que a “arte alcança o nível de conhecimento”, Lukács, “apesar de seus protestos contra os escritores comprometidos”, acaba procedendo do mesmo modo. Assim, a “matriz moralista dos conceitos críticos de Lukács” faz com que “a crítica social que disserte sem decorecer acerca do normal e do perverso permaneça submergida naquilo que finge superado”.¹¹⁶ Em contraposição, Adorno pensa uma “obra de arte que não tem como objeto o imediatamente real”, uma arte que “não formula juízo”, que “não diz como o conhecimento: ‘Isto é assim’, mas ‘Assim é.’”¹¹⁷

A identidade estética, para Adorno, é o “não idêntico que a compulsão à idéia de identidade oprime na realidade”.¹¹⁸ Se o sujeito e sua razão são os mediadores na relação da arte com a sociedade, ela está ao “serviço da ideologia irracional da sociedade racionalizada” e deve ser recusada.¹¹⁹ Ao rejeitar essa estética, Adorno lembra que o novo, categoria central desde o século XIX, “é uma mancha cega, vazio como o *isso*”, e que o antigo, por sua vez, só existe “na ponta do novo, nas rupturas, não na continuidade.” A energia antitradicionalista, invariante do moderno, devora a si própria, na medida em que a sua “intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal”, como a imagem dialética de Benjamin.¹²⁰ Da mesma forma, ao postular uma autenticidade baseada na desorganização, o modernismo transforma-se em invariante. Essa idéia de arte paradoxal, que contém sua própria negação, é consciente da perda de poder do sujeito, e se lança em uma experiência na qual o resultado é imprevisível, o primado

¹¹⁶ Idem. Ibidem, p. 72

¹¹⁷ Idem. Ibidem, p. 68

¹¹⁸ Idem. *Teoria estética*. (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 1988, p.15

¹¹⁹ Idem Ibidem, p. 37

¹²⁰ Idem. Ibidem, p. 35

é da construção e o momento da produção não se perde na coisa. A obra de arte não possui “conteúdo a partir de si”, o seu conteúdo é a “negação da idéia absoluta”. Crítica da “onipotência da razão”, ela não é “racional segundo as normas do pensamento discursivo” e, portanto, “deve interpretar-se e não ser substituída pela claridade do sentido”.¹²¹

Essa arte da não-identidade e da não-reconciliação se opõe, para Adorno, à falsa identidade do universal e do particular produzida e reproduzida pela indústria cultural, “sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”.¹²² A lógica da obra é a da inutilidade, a lógica do sistema social é a da troca, a redução do múltiplo a quantidades distintas do mesmo, o equivalente que compara, classifica e hierarquiza. A técnica de reprodução, de duplicação dos objetos, que dá à cultura contemporânea um ar de semelhança, produz a ilusão de um prolongamento sem ruptura entre o mundo exterior e o mundo da obra, reduz a tensão entre vida e arte, quase alcançando “a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda”. Apesar de ser a negação da “arte séria”, essa “arte leve”, segundo Adorno, não é uma “forma decadente”, ela sempre esteve presente, como uma sombra, como má consciência social, estabelecendo uma divisão que “é ela própria verdade: ela exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas”.¹²³

A novidade que essa sombra que sempre esteve presente apresenta, quando domina o primeiro plano, é a repetição do mesmo: o “novo é a exclusão do novo”. O ar de semelhança da cultura contemporânea, a realização “maldosa” do “homem como ser genérico”,¹²⁴ impossibilita a subjetividade e, ao mesmo tempo, revela a sua impossibilidade, o “caráter fictício que a forma do indivíduo sempre exibiu na era burguesa.”¹²⁵ O triunfo da utilidade, a imposição do valor de troca na cultura, o apagamento da diferença entre arte e sociedade, que fazem do filme o prolongamento da própria vida, e do sujeito um espectador da repetição, anula as

¹²¹ Idem. Ibidem, p. 40

¹²² Idem. Ibidem, p.114

¹²³ Idem. Ibidem, p. 127

¹²⁴ Idem. Ibidem, p. 136

¹²⁵ Idem. Ibidem, p 145

condições de historicidade, de crítica e de negatividade, possíveis para Adorno somente na separação e na distinção das esferas.

Ao se colocar contra a idéia de arte de Lukács e insistir em uma rígida distinção (arte x indústria cultural, séria x leve, crítica x mercado, autonomia x comunicação), Adorno estabelece uma classificação e uma hierarquia características de uma crítica predicativa que ele rejeita. Adorno não consegue imaginar uma saída, pois, na mesma medida em que a insistência na autonomia termina por reproduzir o sistema do qual tenta escapar, ele enxerga na estratégia de abolição dessas hierarquias o limite da vanguarda, que, ao negar a autonomia da arte, decreta o seu próprio fim, entrando na lógica da troca e da reprodução de mercadorias. O pessimismo diante de tal situação determina uma leitura nostálgica do presente como traição de um ideal estético de não-contaminação, em que o velho regime de arte combatido mancha qualquer tentativa de pureza.

Segundo Rancière, é exatamente “por que a arte da idade estética abole as fronteiras e faz da arte todas as coisas”, que a contrariedade entre o regime representativo e o regime estético não se encontra na oposição “entre o princípio da arte e o princípio do divertimento popular, submetido à industrialização e ao prazer das massas”.¹²⁶ Aquilo que contamina a pureza e a autonomia da arte estética, aquilo que contraria a fábula que apresenta o cinema como a técnica que possibilita a ruptura do regime representativo e voluntarista através da passividade da câmera, não é a lei do mercado, é, muito pelo contrário, “a indecidibilidade que está no centro de sua natureza artística”.¹²⁷ Enquanto o romancista e o pintor no regime estético se esforçam para se tornar passivos, a câmera não pode se tornar passiva, pelo simples fato de que ela já o é por natureza. Sem esforço, ela “suprime o trabalho ativo de se tornar passivo” da literatura e da pintura. Por outro lado, é por suprimir o trabalho ativo que ela está “necessariamente a serviço da inteligência que a manipula”, e é também por ser passiva que ela se presta a tudo.

Aquilo que pode fazer tudo é em geral destinado a servir. A “passividade” da máquina, que supostamente realizaria o programa do regime estético da arte, se

¹²⁶ RANCIÈRE, J. Op. Cit, p.18

¹²⁷ Idem. Ibidem.

presta também a restaurar a velha potência representativa da forma ativa que comanda a matéria passiva, que um século de pintura e literatura se encarregou de subverter. E, com ela, de pouco em pouco, é toda a lógica da arte representativa que se acha restaurada. Mas também o artista que comanda soberanamente a máquina passiva é, mais que qualquer outro, destinado a transformar a sua matriz em servitude, a colocar sua arte ao serviço dos empreendimentos de gestão e de rentabilização do imaginário coletivo. Na época de Joyce e de Virginia Woolf, de Malevitch ou de Schönberg, o cinema parece vir expressamente para contrariar uma simples teleologia da modernidade artística, que opõe a autonomia estética da arte à submissão representativa antiga.¹²⁸

Ao privilegiar a imagem dialética que rompe o curso, a técnica de reprodução que abala o pensamento tradicional da arte, a cópia que altera a percepção da massa e escolher a zona de indistinção da memória como local revolucionário, Benjamin fecha a porta para o uso conservador e fascista do cinema. Quando parte em busca dos conceitos que o cinema suscita e define a imagem especial temporalmente, hesitação em um centro de indeterminação, destacando na imagem-tempo o não encadeamento com outra imagem, Deleuze, como mostra Rancière, conta uma história que vai de uma imagem à outra, que opõe o cinema moderno ao cinema clássico, como duas lógicas da imagem que correspondem a duas épocas do cinema.¹²⁹ A fábula do cinema que subverte o encadeamento contínuo da narrativa continua reproduzindo uma oposição binária, uma alternativa excludente e uma história evolutiva, quando, na verdade, o cinema não exclui, pelo contrário, sempre deixa uma porta aberta por onde entra o outro.

O cinema não é uma arte, é um nome da arte, uma idéia de arte que atravessa todas as fronteiras, gêneros, regimes e valores, e se apresenta como centro de indeterminação, como um eterno jogo de trocas e inversões. Por isso, segundo Rancière, é possível a Eisenstein encontrar a essência do cinema na arte japonesa, na arte de um país sem cinematografia, mas de língua ideogramática: dupla, na qual “a significação é engendrada pelo encontro de duas imagens”, e fusional, que “não reconhece a diferença de substratos e de componentes sensíveis”. Assim, se o

¹²⁸ Idem.Ibidem, p.17

¹²⁹ Idem.D’une image à l’autre? Deleuze et les âges du cinéma. Ibidem., p. 145/163

cinema coloca em choque dois elementos de um mesmo plano, ou dois planos, para compor, contra o valor mimético desses elementos, uma significação, se o cinema reduz os elementos visuais e sonoros a uma mesma unidade, em uma combinação de estímulos sensoriais, isso não quer dizer que seus procedimentos sejam novos, e Jacques Rancière os reconhece não só no haikai ou no kabuki, mas também nos “quadros de Greco ou nos desenhos de Piranèse, nos textos teóricos de Diderot, nos poemas de Puchkin, nos romances de Dickens ou de Zola e em muitas outras manifestações da arte.”¹³⁰ O princípio de montagem, como síntese das artes, reduz princípios heterogêneos e diferentes formas sensoriais a um denominador comum, que une o ideal e o sensorial, o apolíneo e o dionisíaco, o orgânico e o patético.¹³¹

Em função de sua historicidade própria, e não de seus meios de significação, Rancière faz questão de frisar, é possível ver no cinema os tempos modernos.

O cinema é uma arte nascida da poética romântica e pré-formada por ela: uma arte eminentemente própria a suas metáforas da forma significante que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades deslocadas e de regimes de imagens heterogêneos. Mas é também, em sua natureza artística, técnica e social, uma metáfora em ato dos tempos modernos.¹³²

O cinema vincula o século XIX ao XX, estabelece uma relação entre a arte que tem como princípio a união do pensamento com percepção, do consciente com o inconsciente, e as pesquisas científicas e técnicas de registro do movimento que escapa ao olho. Ao encarnar esse ideal, o cinema une, na prática e como metáfora, “o poder de ilusão, o poder da ciência e o poder do povo”. Por outro lado, se a natureza indecível da arte contraria a separação dos opostos, sempre re-instalando o expulsado, o trabalho da arte e da política deve ser o de dissociação. Preso a sua função de comunicação, de transmitir uma mensagem através da sua forma e do seu conteúdo, o cinema estabelece uma dialética do “dois em um” que institui a realidade: da palavra que se esconde para fazer ver e das imagens que se tornam invisíveis para fazer entender, numa substituição incessante, numa alternância que é

¹³⁰ Idem. *La folie Eisenstein*. Ibidem, p.34

¹³¹ Idem. Ibidem

¹³² Idem. *La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire*. Ibidem. p. 211

o princípio da metáfora. O trabalho comum da arte e da política que Rancière vê no cinema de Godard:

Interromper o desfilamento, a substituição incessante de palavras que fazem ver e de imagens que falam, impondo a crença como música do mundo. É preciso dividir em dois o Um do magma representativo: separar palavras e imagens, fazer entender as palavras na sua estranheza, fazer ver as imagens na sua tolice.¹³³

Em 1959 Schwarz não quebra a tradição, para usar a expressão de Mário de Andrade, e publica um livro de versos inaugural, *O pássaro na gaveta*¹³⁴, e, convidado por Antonio Candido, escreve artigos de crítica literária no *Suplemento Literário* do *Estado de São Paulo*. É a esse professor que Schwarz recorre quando entra em crise com as Ciências Sociais.

[...] comecei a ficar abatido com o lado empírico da pesquisa sociológica, os levantamentos e as tabulações não eram comigo. Nessa altura, Antonio Candido passara da Sociologia para as Letras e estava ensinando Literatura Brasileira em Assis. Ruminei o exemplo e fui até lá me queixar da vida e pedir conselho, pois gostava mesmo é de literatura. Ficou mais ou menos combinado que quando eu terminasse o curso faria um mestrado em Literatura Comparada no exterior e depois iria trabalhar com ele na USP. Nessa época eu já escrevia um pouco de crítica literária para jornal.

Um suplemento literário da Última Hora, onde publiquei um artigo sobre o Amanuense Belmiro, romance sobre o qual Antonio Candido havia escrito anos antes. Uma amiga espoleta

¹³³ Idem. *Le rouge de La chinoise*: politique de Godard. *Ibidem*

¹³⁴ SCHWARZ, R. *O pássaro na gaveta*. São Paulo: Massao Ohno, 1959.

levou o trabalho ao professor, contando que eu achava o artigo dele parecido com o meu. Ele achou graça, leu e me convidou pra colaborar no Suplemento Literário do Estadão, que era dirigido pelo Décio de Almeida Prado. Assim, quando fui a Assis procurar conselho, ele tinha idéia do que eu andava fazendo.

A pós-graduação estava começando. Na época só fazia mestrado e doutorado o pessoal que já estava trabalhando nalguma cadeira. Como eu vinha das Ciências Sociais, para ensinar em Letras precisava de um título apropriado. Fui aos Estados Unidos fazer um mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, em Yale. Na volta, em 63, pouco antes do golpe, comecei a trabalhar na Teoria Literária, que era uma novidade na USP.¹³⁵

Roberto Schwarz

Antes de embarcar para Yale, em 1961, Roberto Schwarz participa ativamente do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Faculdade de Assis. Nos debates da “primeira sessão plenária” dos quais participam, entre outros, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Wilson Martins e Antonio Candido, em torno de *A estrutura da obra literária*, apresentado por Anatol Rosenfeld, Roberto faz uma das últimas perguntas.

*ROBERTO SCHWARZ. Solicita R. S. Um esclarecimento do ponto de vista de **trabalho**. Relembra que a comunicação procura estabelecer bem a distinção dos dois níveis: o **real** e o **imaginário**, colocando êste ao nível da experiência vivida, mas funcionando autonomamente e oferecendo todos os critérios para o seu julgamento. Se assim é, pergunta o aparteante de que maneira poderíamos pensar em distinção entre romance realista e surrealista, ramos que se prendem, que têm intenção mimética, se não escrevemos a gênese do **imaginário** para a **experiência vivida**. Como se poderia fixar aquela distinção sem recurso a experiência vivida, **exterior** ao imaginário?*

¹³⁵ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). Revista Pesquisa Fapesp. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

ANATOL ROSENFELD. Respondendo à solicitação, esclarece A.R. que ao contrário do que acontece na crítica da realidade empírica, aqui se faz uma diferenciação muito forte e aguda entre o mundo imaginário e a realidade. Da mesma maneira, é claramente estabelecida uma nítida diferenciação entre ficção e obra de arte científica: na primeira não há juízos, como os há na segunda. Dentro da **ficção** se estabelece o mundo imaginário que não tem, passo a passo, referência com a realidade, entretanto esta fica no horizonte da crítica, embora posta em termos diferentes, uma vez que se refere a seres e objetos esteticamente autônomos. Lembra ainda A.R. que a realidade, na obra ficcional, não é a mesma que aparece na científica ou na terminologia filológica mas, ainda que seja diferente, sua presença é indispensável na referência à obra, a fim de que possamos distinguir nitidamente uma obra imaginária de outra literária, mas que não é imaginária, não é ficção. Assim, conclui o relator, é perfeitamente possível estabelecer-se, na visão crítica, a diferenciação entre uma obra realista e outra surrealista ou expressionista, futurista, etc., porque haverá sempre a possibilidade de um ponto de referência da realidade.¹³⁶

Nos debates da “sétima sessão plenária” em torno da apresentação de Décio Pignatari sobre *A situação atual da poesia no Brasil*, que inclui o *Plano-piloto para a poesia concreta*, Roberto Schwarz intervém novamente.

ROBERTO SCHWARZ. (...) E aqui observa R.S. que êsse rigor que prefere a segurança do **visível** à oscilação do **inteligível** é regressivo, anti-humano; transpõe a regularidade do mundo inerte para a própria forma da expressão humana, que regularizada, é impotente para regular. A precisão não se refaz pela via especulativa, mas pela redução da linguagem a uma sintaxe de exterioridade. A estrutura unívoca revela-se como abdicação de compreender e assim, longe de ser revolucionária, a sintaxe “visível” é conservadora – o nexa exterior não modifica as significações que são tomadas tais quais são. (...) Nas montagens concretistas com palavras desmontadas, o todo não é dado por suas partes de inteligível, mas através de suas partes mecânicas (letras); a montagem não é **semântica**, mas **letrista**, o princípio é de analogia, não-inteligível. (...) A estrutura analógica faz que as partes não sejam momentos significativos do todo, mas apenas suas **peças**. Não compõem sua significação, mas seu aspecto exterior. (...) O nexa exterior substitui-se ao interior na própria estrutura do poema: se o mundo, acaso, fôr enganoso, o poema concreto incorpora êste engano em seu conteúdo e em sua estrutura, não conserva condições sintáticas para desmascará-lo. Se o

¹³⁶ *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*. (Assis, 24-30 de julho de 1961). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963, p. 76.

mundo mecanizado é senhor do homem, o poema concreto, fisiognômico, toma, como tomou, estrutura geométrica e ilustra a alienação sem protestar.

AUGUSTO DE CAMPOS. A.C. reporta-se a uma objeção levantada nos debates, segundo a qual a poesia concreta seria ininteligível ou incomunicável, pelo fato se servir-se de uma “sintaxe analógica” ao invés da lógica. (...) E conclui A.C. que sem se compreender a distinção essencial entre a natureza simbólica não-discursiva da arte e da poesia e a natureza simbólica de linguagem literal, não se compreenderá a poesia concreta, a poesia moderna ou a poesia “tout court”. (...) Querer identificar a inteligibilidade do poema ao logicismo da linguagem em seu uso literal é, pois, mal compreender simultaneamente a natureza da poesia e a da linguagem.¹³⁷

Decidido pela literatura, com leituras teóricas definidas e posições demarcadas no debate da crítica brasileira, aconselhado por Antonio Candido e com lugar garantido na volta, Roberto Schwarz parte, no auge da efervescência política, para os Estados Unidos, onde assiste às aulas de René Welleck e conhece Herbert Marcuse.

Bom, eu fui para o aeroporto no dia em que Jânio Quadros deixou a Presidência. Ele renunciou enquanto eu estava no ar. Saí do Brasil sem saber. Quando cheguei lá, todos me perguntavam o que tinha acontecido. Eu não tinha a menor idéia. Nos Estados Unidos, passei dois anos em Yale. A impressão das impressões foram as bibliotecas. É uma coisa da qual você nunca mais se recupera. A nostalgia de qualquer intelectual latino-americano só pode ser passar uma temporada naquelas bibliotecas sem ter a preocupação de dar aulas.

A coisa mais interessante talvez tenham sido os chamados “American Studies”, nos quais se estudava uma mistura de textos de teologia puritana, os primeiros romances, história social dos Estados Unidos, tudo isso integrado ao problema da formação da nacionalidade e da cultura norte-americana. Era uma coisa de muito bom nível e de pouco prestígio intelectual. Este era reservado às disciplinas de assunto europeu, o que dava a medida de como os EUA ainda se sentiam uma cultura até certo ponto secundária. O prestígio máximo era dos estudos clássicos.¹³⁸

¹³⁷ Idem, p. 399 e 405-406.

¹³⁸ SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997.

[...] Nada nos espanta porque nada é novo. Não estamos jogados no meio das coisas, mas no meio de instrumentos. Esses instrumentos são, no fundo, prolongamentos e projeções do nosso próprio eu. As máquinas são nosso braço prolongado, os veículos nossas pernas prolongadas, e o mundo em geral é uma projeção do nosso eu sobre a superfície calma e abismal do nada. As feras que ainda aparecem são cachorros projetados por nós para guardar nossas casas. Os trovões que ainda trovejam são movimentos de ar projetados por nós para carregar nossos aviões em vôo fútil.

As árvores que ainda brotam são matéria-prima projetada por nós para ser transformada em instrumento. E o “outro” que compartilha conosco esse mundo instrumental é, ele próprio, instrumento, sendo fornecedor ou consumidor, parceiro ou concorrente. Nossa atitude diante desse mundo dos instrumentos é a atitude do déjà vu, a atitude do “já vi tudo”. Os instrumentos não nos advêm da penumbra misteriosa, não são venturosos. Pelo contrário, estão aqui, diante da nossa mão para servir-nos. Tomados de nojo dessa servilidade somos nós que saímos em busca desesperada da aventura, desautenticando, por esse nosso movimento deliberado, a própria essência da natureza, que é um “advir”, e não um “ser buscado”. Essa nossa busca inautêntica de aventura, que é no fundo uma fuga do tédio, e que caracteriza tão bem a situação atual, é já uma tentativa fracassada de responder à pergunta “por que não me mato?”.

A transformação do mundo espantoso das coisas milagrosas no mundo nojento dos instrumentos tediosos é uma transformação lenta. Levou milênios para realizar-se e ainda não está completa. Ainda restam, na situação atual, grandes províncias “subdesenvolvidas”, grandes ilhas do maravilhoso a flutuar no oceano dos instrumentos. Mas, protegidos como somos pela muralha dos instrumentos, não nos ameaçam esses restos de um mundo ultrapassado. E embora continuemos avançando contra essas regiões mal exploradas com rapidez impiedosamente acelerada, não nos seduz esse avanço, já lhe conhecemos o resultado: transformação do maravilhoso em tedioso. Nesse sentido, sim, podemos dizer que o processo de transformação do espanto em tédio está completado, por assim dizer por antecipação do resultado. Ainda resta muito

a fazer, mas já não vale a pena fazê-lo. É nesse clima que Camus formula a sua pergunta, e é nesse clima que grande parte da nova geração vegeta.

[...].

Creio que somos uma geração em transição, e que assistimos ao fim de uma época e ao surgir de outra. A Idade Moderna transformou a natureza em parque industrial e tornou-a tediosa.

Esse tédio de fin de siècle nos faz perguntar: “por que não me mato?”. Mas sentimos as dores de parto de uma Idade nova. A natureza esvaziada, e os métodos de sua investigação, como ciência e tecnologia, tornaram-se desinteressantes existencialmente, mas surge um fascínio novo, ainda não

articulável, mas existencialmente sorvível. O perigo desse novo fascínio reside no seu possível antiintelectualismo, e a tarefa da nossa geração é intelectualizá-lo. É uma tarefa nobre, e nela reside, ao meu ver, a resposta à pergunta: “por que eu não me mato?”. É uma tarefa espantosa.

Aristóteles diz: Propter admirationem enim et nunc et primo homines principiabant philosophari (É pelo espanto que os homens começaram a filosofar antigamente e hoje em dia). Enquanto esse espanto da filosofia persistir, não há motivo para matar-se.¹³⁹

Vilém Flusser – Em louvor do Espanto

Suplemento Literário de O Estado de São Paulo,

25 de abril de 1964

[...] embora dentro da nossa maneira de ver o Flusser sempre tenha sido uma espécie de desafio, porque a gente não sabia bem até que ponto ele estava reatando com a tradição ensaística e com a tradição, vamos dizer assim, mais imaginativa da filosofia, enquanto que nós éramos defensores radicais do pensamento racional. Também, evidentemente, pelos artigos dele, pelos seus ensaios, que ficavam para a gente sempre entre uma espécie de ranço arcaico e, ao mesmo tempo, de algo instigante. Eu creio que o Flusser tem para nós essa memória, isto é, uma pessoa altamente fascinante, altamente inteligente, que nos admirava pela capacidade que ele tinha de escrever em língua portuguesa, a sua capacidade de reunir coisas, de inventar coisas e ao mesmo tempo a sua capacidade, eu diria assim, de não chutar no gol; e nós queríamos placares bem definidos, jogos muito bem ganhos e que no final da partida soubéssemos quem eram os vencedores e quem eram os vencidos.¹⁴⁰

¹³⁹ FLUSSER, Vilém. Em louvor do espanto. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 91-96. (Originalmente publicado em 1967 na Coleção Ensaio, do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo).

¹⁴⁰ GIANNOTTI, José Arthur. Depoimento. BERNARDO, G. e MENDES, R. (Orgs.) *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p.228

Corte

Não por acaso na virada do último milênio, Peter Sloterdijk olha para trás, para os tempos modernos como um conjunto, e vê “coisas monstruosas criadas pelos homens” no espaço, no tempo e nas coisas, definindo a modernidade como a “renúncia a qualquer possibilidade de álibi”.¹⁴¹ Voltando à mesma época em que Pomian detecta a difusão da escrita, a circulação da moeda e a invenção do relógio, Sloterdijk se detém sobre outro artifício criado pelo homem no século XV: o globo, a terra como “lugar de reunião representado”. Ao contrário da imagem do globo na mão dos Césares, “um símbolo feudal de mundo que mostra que o cosmos é um feudo divino em uma mão humana”, o globo geográfico moderno é

o significante profano do mundo em uma época em que todos os pontos da terra são representados sob o mesmo ângulo diretor: sua possibilidade de serem igualmente atacados e explorados pelos europeus – não é um símbolo metafísico, mas uma mídia da circulação tornada rotineira ao redor do mundo.¹⁴²

A “globalização aguda das intervenções humanas” e o “novo estado do mundo no qual a matriz do artificial de alto nível será o caso normal” são resultantes dessa potência de ilustração, que coloca a terra ao alcance dos europeus e que explode o mundo das imagens no curso do século XX, quando a terra passa a ser “a ilustração sobre a qual circulam todas as outras ilustrações”.

É sobre esse espaço de tráfego ininterrupto e de intervenção rotineira que se desenha a arquitetura de um tempo “comum, universal e homogêneo”, um tempo “simultâneo do presente”. Nessa construção, a modernidade desempenha o papel de “cúmplice da forma sincrônica do mundo”, a modernização se encarrega da

¹⁴¹ SLOTERDIJK, P. Sur l'interprétation philosophique de l'artificiel. *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*. Paris: Calmann-Lévy, 2000.

¹⁴² Idem. Ibidem, p. 16.

“transposição de formas de vida a rotinas sincronizadas”, enquanto o modernismo encarna o “espírito que preside a transposição”. O monstruoso no tempo, o verdadeiro projeto da modernidade, é a “atualidade eterna da terra, na qual a soma de todos os eventos será igual a zero”.

Uma era é última quando ela é constituída de tal maneira que ela possa produzir um número infinito de coisas sem que aquilo que esteja nela – e depois dela – possa ainda fazer época. De fato, a modernidade, se seguimos o seu desenho cronológico, é o nascer permanente de uma terceira era ou de uma era milenar, uma saída permanente da história em direção à pós-história, uma transição imperturbável em direção a um fim dos tempos sem fim.¹⁴³

A monstruosidade do espaço, do tempo e da coisa, a “artificialidade em todas as dimensões essenciais da existência”, causa um crescente mal-estar no presente sincrônico e global. O homem que alimentou sua criação durante quinhentos anos se vê diante de um monstro que ele não consegue sequer descrever. Como se não estivesse presente na cena do crime, como se tivesse álibi, suspeita dos artefatos, ou, das “extensões inúteis de uma realidade mais antiga e mais digna”, e protege o privilégio de uma “plenitude inicial”, ou, de uma substância. Esse pensamento, que não consegue exprimir o “lugar do artificial no real”, exprime

O fato de que não se pode dizer em uma linguagem do Ser isso que são “par nature” as máquinas, os sistemas de signo e as obras de arte. Parece ser de sua natureza o rompimento com o que é tipicamente a natureza. Pois tudo o que é obra pretende negar o Ser substancial pela representação, e completá-lo.¹⁴⁴

Para ultrapassar esses limites e insuficiências, Sloterdijk busca outra maneira de “compreender isso que é a modernidade: um des-animismo em ação e uma nova repartição da subjetividade entre os sujeitos e as coisas”, um caminho que abandona a “casa do Ser” para entender a técnica como “conquista progressiva do nada”.

¹⁴³ Idem. Ibidem, p. 26

¹⁴⁴ Idem. Ibidem, p. 30

Se é pelo pensamento que se corresponde ao Ser, corresponde-se ao nada pelos saltos audaciosos na operação: a vontade, a atividade, a composição são as respostas adequadas à descoberta do fato de que, no nada (néant), não há nada (rien) a reconhecer, mas tudo a realizar.¹⁴⁵

A resposta ao monstro, nos ensina Sloterdijk, só pode ser ela mesma monstruosa. Para responder ao que foi criado pelos homens é preciso assumir a posição de criminoso, sem álibi. O crime que é necessário cometer não fecha a história, mas se “abre ao porvir”. A construção de artifícios, de “obras de arte isentas da imagem original”, a criatividade e a faculdade de vontade, não é a sombra destruidora que paira aterradora sobre a modernidade, mas sua força permanente: “a impossibilidade de esgotar o nada”.¹⁴⁶ O artificialidade do presente monstruoso é possibilidade de futuro, de imaginar o impossível. Na modernidade do des-animismo, Sloterdijk aposta na criatividade, no artifício, na montagem.

Ao voltar de Yale, em 63, Roberto Schwarz assume as aulas prometidas na USP e começa a pensar em Machado de Assis.

Os primeiros anos são sempre suados. Preparar cursos, aprender o suficiente para ensinar, no começo não é fácil. Mas a idéia básica de meu trabalho eu tive cedo. Foi mais ou menos o seguinte: eu lia Machado de Assis e achava a ironia dele especial. Tinha a impressão de que havia naquele tipo de humorismo, de gracinha metódica, alguma coisa brasileira. Então eu saí atrás disso. Combinei a tentativa de descrever a ironia de Machado com a intuição de que ela seria nacional – o que restava explicar. Combinei um close reading dessa ironia com a teoria do Brasil do seminário do Capital. A idéia de que a substância da ironia machadiana tinha a ver com a mistura de liberalismo e escravismo no Brasil me veio cedo, antes de 64.

Roberto Schwarz

¹⁴⁵ Idem. Ibidem, p. 34

¹⁴⁶ Idem. Ibidem, p. 40.

[...]. O andamento ingênuo da narrativa não é realista, mas não é também, estilização apenas pessoal: embora recatado e apolítico, o fraternalismo sentimental de Belmiro tem parte na sensibilidade populista. A presteza da prosa não reflete, compensa o peso da experiência real.[...].

[...] Mas: por que O Amanuense Belmiro é escrito em forma de diário, as freqüentes platitudes de seu herói e pseudo-autor não são defeito, embora sejam limite. O que seria falha em terceira pessoa narrativa, em primeira pessoa do singular é caracterização. A mistura belmiriana de perspicácia, cultura, banalidade e lirismo fixa, em profundidade, uma personagem freqüente e central na literatura brasileira.

[...] O método amador de Belmiro não é realista. A beleza do acidente, a coincidência involuntária das imagens atuais e da infância, não dá acesso a Carmélia. [...] É um arranjo interior das imagens, que não leva em conta a ordenação objetiva da vida. No contexto do romance, as suas virtualidades são contraditórias. Tem um traço claro de misantropia: construído à distância de seu objeto e sobre a coincidência de memória e percepção, não poderá nem quer cumprir-se. [...] Quando não reivindicar, a sensibilidade vira sensitiva e se reduz a pedir que não machuquem; é estética de acomodação.

[...] A prosa culta e ponderada, que deve sua autoridade ao gesto de clareza, confunde falência e sabedoria, conformismo e sensibilidade, imprudência e veracidade, o praticável e o certo, meia-luz e liberdade. A postura de fino desencanto nobilita o obscurantismo, que sequer é voluntarioso ou oportunista, apenas cauteloso e cansado. Nada leva a nada, - é este o horror do livro. Nem cultura garante lucidez, nem a floresta de contradições produz um conflito.
[...].

Entre a vida rural e a burocracia, entre o passado e o presente, não há transformação radical. [...] O irremediável não está na perda, está na continuidade; os traços não variam, variam apenas a sua acentuação. Em conseqüência, o tempo não chega a se articular, é subjetivado, governado pelo movimento atmosférico da memória e da divagação. A sua presença no livro, obsessiva, deve a força ao que não produziu. Porque nasce da experiência do que não vem a ser, é como um borrão negativo que se espalha até anular a folha; “Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais para escrever”. A imobilidade, forma negativa de conciliação, é a sua figura final.

1964.¹⁴⁷

Roberto Schwarz, *Sobre o Amanuense Belmiro*

Já com o título de mestre, Roberto Schwarz publica seu primeiro livro de ensaios, *A Sereia e o Desconfiado*, pela Civilização Brasileira, editora de Ênio Silveira, logo após o golpe militar, em 1965.

Orelha:

No trabalho de Roberto Schwarz não há lugar para o saber ocioso: as aquisições do seu pensamento, assimiladas a ele, constituem-lhe o próprio ser espiritual; as conquistas do seu conhecimento são logo utilizadas pela consciência e plasmam a sua cultura, quer dizer, o seu modo de conceber o mundo e de agir sobre ele.

Leandro Konder

Dedicatória:

*A ANATOL ROSENFELD
e à memória de meu pai,
JOHAN SCHWARZ*

Nota:

Os ensaios sobre literatura estrangeira, excetuado o que trata de Kafka, são versão mais ou menos refundidas de trabalhos feitos durante uma estada escolar na Universidade de Yale. Por

¹⁴⁷ SCHWARZ, Roberto. *Sobre o Amanuense Belmiro. O pai de família e outros estudos*. (2 ed.). Rio de janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 11-20.

menos que eu me prendesse aos originais, não consegui livrar a prosa do andamento esquemático e forçado comum em traduções.

*Os estudos sobre literatura brasileira foram publicados no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo.*¹⁴⁸

Sumário:

Em “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, Schwarz destaca a oposição entre o passado e o futuro, “o que a vida já gravou em nós” e o “universo por fazer”, subconsciente e consciência, lirismo e técnica, oposições sem dialética que vão ser superadas em “Elegia de Abril”, o texto para a revista *Clima*. O exame centrado na “estrutura do tempo” em “O Ateneu” revela “coexistirem no livro, a ruptura entre a experiência adulta e infantil, a continuidade entre as duas e a sua coincidência”. Ao se voltar para Guimarães Rosa em “Grande-Sertão e Dr. Faustus”, Schwarz, apoiado em Antonio Candido, encontra a “essência” de *Grande Sertão: Veredas* na “revisão”, na “memória épica”, no “passado exemplar”, na continuidade: “Na página final do livro o Rio São Francisco, espinha dorsal, cujos braços permeiam tudo no romance, emerge da fala ambígua transformado em pênis gigantesco, emblema de continuidade e paixão. ‘Existe é homem humano. Travessia’.” Em “Perto do Coração Selvagem” Schwarz, citando Lukács, ressalta que “seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; agem por acúmulo e insistência; é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação”. Kafka, analisado em “Uma barata é uma barata é uma barata”, desenha uma temporalidade dúplice, a imagem de “um relógio cujo ponteiro de segundos é movido pelos homens enquanto o das horas – essencial – é movido por uma potência estranha e má”, através de uma técnica que “não visa dar a imagem da realidade, mas compor a imagem da imagem”.

Observação:

Um único texto, o último do “Sumário”, escapa à classificação de assunto e à especificação de procedência estabelecida na “Nota” do autor: “8 ½ de Fellini: o menino

¹⁴⁸ SCHWARZ, R. *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

perdido e a indústria”, publicado na seção de cinema do número inaugural da *Revista Civilização Brasileira*, dirigida por Ênio da Silveira.

Princípios e Propósitos

[...] Cremos, também, que a tarefa nesta quadra, caberá principalmente aos intelectuais. Em seus variados campos de atuação e de pesquisa, serão eles os que acima de injunções ou posições partidárias, poderão estudar em seus mínimos pormenores a complexidade da vida brasileira. Unidos em torno de um princípio básico, qual seja o de que sem liberdade no mais amplo sentido não será retirar a nação e seu povo do limbo em que se encontram, marcharão por um mesmo caminho, ou por vários caminhos paralelos, em busca dêsse equacionamento indispensável à solução dos problemas que há tanto tempo nos afligem. O golpe de abril, sendo mero episódio da crise crônica em que nos encontramos, certamente dificulta, mas por isso mesmo estimula, abre novas perspectivas e torna inadiável a tarefa que lhes cabe executar. Dentro dêsses limites e com êsses propósitos definidos é que surge a Revista Civilização Brasileira. Pretende ser o veículo em que êsses estudos e pesquisas da realidade serão divulgados.¹⁴⁹

Março de 1965

Revista Civilização Brasileira

n.1, março de 1965:

Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha – Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas.

Roberto Schwarz – 8 ½ de Fellini: O menino perdido e a indústria.

n.2, maio de 1965:

Glauber Rocha – Uma estética da fome.

¹⁴⁹ Princípios e Propósitos. *Revista Civilização Brasileira*, n. 1. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, março de 1965, p.3

n.5/6, março de 1966:

Ferreira Gullar – Problemas estéticos na sociedade de massas.

n. 9/10, de set/nov de 1966

Roberto Schwarz – O cinema e *Os Fuzis*

n.13, maio de 1967:

Georg Lukács (Tradução de Giseh Konder) – Arte livre ou arte dirigida?

n.14, julho de 1967:

Otto Maria Carpeaux – O estruturalismo é o ópio dos literatos.

n. 19/20, maio/agosto de 1968:

Walter Benjamin (Tradução de Carlos Nelson Coutinho) – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

Eu me submeto sempre aos movimentos dos personagens, a seu estado de espírito do momento, e às situações em que eles se encontram, e que eles mesmos modificam à sua vontade. Eu os deixo ir, eu me submeto a eles, sem nada cortar, mascarar, sem elipse. O excesso ou o vazio aparente se impõem a partir deles mesmos. Eu recuso as construções dramáticas em que tudo é útil à ação e à sua progressão, em que tudo tende a fazê-la avançar. Tudo se prende à duração e às relações entre os personagens, e lhes falta o tempo de se criar, ou de não se criar. A coisa que eu mais tenho horror é a elipse sistemática. É no tempo da elipse que as coisas e sua evolução me parecem mais interessantes. Eu tento recusar o utilitarismo em benefício da ação.

[...].

A história que conta “Os Fuzis” é um pouco o que aconteceu, mas em uma escala infinitamente mais vasta, em Canudos. [...]. Um ensaio foi escrito sobre esse episódio da história brasileira, no qual eu me inspirei. Meu filme é uma espécie de Canudos reduzida.¹⁵⁰

Ruy Guerra, *Cahiers du cinema*, 1967.

¹⁵⁰ GUERRA, Ruy. Entretien avec Ruy Guerra, par Jean-André Fieschi et Jean Narboni. *Cahiers du cinema*, n. 189. Paris: Editions de l’Etoile, avril 1967, p. 52-57.

Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?

[...]. É como se finalmente estivesse anulada a distância entre a vanguarda e o popular, entre cultura “séria” e de consumo.

Diante dos mass-media, “o que parece fundamental é que é o ‘artístico’ que está pifado”.

Esta observação é avançada, pois registra o que os outros não percebem, o impasse entre a potência social crescente da comunicação – fruto de um esforço industrial e portanto coletivo – e o uso privado e idiossincrático, “artístico”, que faz dela a arte burguesa. (Nota: A questão está tratada no ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte ao tempo de sua reprodução técnica”. Neste ensaio verdadeiramente extraordinário tiram-se conclusões, para a estética, da tese de Marx, segundo a qual o desenvolvimento das forças produtivas, desencadeado pelo capitalismo, entra em conflito com as relações de produção e consumo vigentes, basicamente com a propriedade privada dos meios de produção. Benjamin observa que a reprodução técnica, tendencialmente abole a noção de autenticidade, e com ela a autoridade do objeto único, na qual entretanto persistia uma função originária, de natureza ritual, que fornecia o substrato, o prestígio da arte até aqui: “a reproduzibilidade técnica da obra de arte a emancipa pela primeira vez na história, de seu parasitismo em face do ritual. A obra de arte reproduzida torna-se em medida crescente a reprodução de uma obra construída com vistas na possibilidade de reprodução. A chapa fotográfica por exemplo permite uma quantidade de cópias; a questão da cópia autêntica não tem sentido. No momento entretanto em que o critério da autenticidade perde a força em face da produção artística, a função da arte se terá transformado por inteiro. A sua fundação no ritual é substituída por outra prática: a sua fundação na política.” (Schriften I, 374-5). O objeto autêntico ocupa um lugar correspondente ao da propriedade privada; são marcos “naturais” e portanto míticos, os limites do que Marx chamava a pré-história do homem.) [...].

[...]. Desde o início da era burguesa, a produção artística sempre foi, ao menos virtualmente, produção também de mercadoria, sem que entanto os dois momentos fossem idênticos. (Nota: Cf. Theodor W. Adorno. “Idéias para a Sociologia da Música”, traduzido em Revisão2.

De modo geral, aliás, os argumentos que apresento estão na obra de Adorno.) [...] no contexto do mercado anônimo, produzido pelos veículos de massa, a situação é outra. O aspecto-mercadoria passa para o primeiro plano, e tende a governar o momento da produção.

[...]. E também a coexistência alegre e planejada dos “mil níveis” não é igualitária como parece, pois mais que a variedade das experiências ela sanciona a produção e reprodução de

gradações de cultura, obviamente ligadas ao privilégio social. Inicialmente, a produção multiforme é apresentada como experimentalismo e justificada pela falência da tradição, já que hoje ninguém sabe o que importa mais, nem é para saber (?).
[...]. (1967)¹⁵¹

Roberto Schwarz, *Nota sobre vanguarda e conformismo*

Revista Teoria e Prática

1962: primeira transmissão de TV via satélite.

1963: Exército reprime 30 mil camponeses que se reúnem em Recife para exigir a reforma agrária; 700 mil operários entram em greve; 8 ½, de Fellini, ganha o Oscar de melhor filme em língua estrangeira.

1964: Golpe militar afasta o presidente João Goulart e suspende os direitos políticos; interrompidas as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho; aviões americanos bombardeiam o Vietnã do Norte; *Os Fuzis* recebe o Urso de Prata em Berlim; *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representam o Brasil no Festival de Cannes.

1965: Governo militar proíbe os partidos políticos existentes; os Estados Unidos, com a colaboração do governo brasileiro, intervêm na República Dominicana; publicação de *Horizontes críticos*, de Fábio Lucas e *A razão do poema*, de José Guilherme Merquior.

1966: A eleição direta para cargos executivos é suspensa; criado o Instituto Nacional do Cinema; golpe militar na Argentina; revolução cultural na China; publicação de *O pré-modernismo*, de Alfredo Bosi e *Por que literatura?*, de Luís Costa Lima.

1967: publicados *O novo romance francês*, de Leyla Perrone Moisés, *Metalinguagem* de Haroldo de Campos e *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto; lançado *Terra em Transe* de Glauber Rocha.

1968: Movimentos de oposição são reprimidos com violência; AI-5 cassa o mandato de diversos parlamentares; De Gaulle reprime manifestações e rebeliões de estudantes e trabalhadores em Paris; tanques soviéticos sufocam a Primavera de Praga.

1969: criada a EMBRAFILME; publicado *O dorso do tigre*, de Benedito Nunes.

¹⁵¹ SCHWARZ, R. Nota sobre vanguarda e conformismo. *O pai de família e outros estudos*. (2 ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 43-48. (O ensaio de 1967 é escrito a propósito de uma entrevista de Julio Medaglia e outros compositores, “Música Não-Música Anti-Música”, publicada no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, em 1957.)

1970: Intensifica-se a oposição ao governo, com guerrilhas no campo e na cidade; endurecimento do regime, com censura, prisões e tortura; Salvador Allende é eleito presidente do Chile; junta militar depõe o presidente argentino.

1971: publicação de *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado.

1972: publicação de *As formas do falso*, de Walnice Nogueira Galvão.

1973: Estados Unidos retiram suas tropas do Vietnã; Perón é eleito presidente da Argentina; Allende é deposto por golpe militar que coloca o general Pinochet no poder; Congresso do Uruguai é fechado.

[...] Para fins deste estudo, uma das mais importantes implicações da escravidão é que o sistema mercantil se expandiu condicionado a uma fonte externa de suprimento de trabalho, e isto não por razões de uma perene carência interna (efetiva de início) de uma população livre que poderia virtualmente ser transformada em mão de obra. Esta situação deu origem a uma formação sui generis de homens livres e expropriados, que não foram integrados à produção mercantil. [...]. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser.¹⁵²

Maria Sylvia de Carvalho Franco

Homens livres na ordem escravocrata, 1969

De fato, o mercado de filmes brasileiros é o maior de toda América do Sul... Mas na televisão todos os filmes são importados. Trata-se então de uma luta política. É preciso adotar uma atitude contra

¹⁵² FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Introdução. *Homens livres na ordem escravocrata*. (4 ed.). São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p. 14. (A primeira edição do livro data de 1969, publicada pelo IEB/USP. O trabalho foi apresentado como de tese de doutorado na FFCL da USP, em 1964, perante uma banca formada por Florestan Fernandes, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido, Francisco Iglesias e Otácio Ianni).

a importação de filmes estrangeiros, sobretudo americanos, que entram muito livremente.[...] os filmes americanos são importados sob o mesmo título que outros produtos de consumo, como os cigarros. É preciso transformar esses acordos de troca econômica. Nós já denunciávamos isso, mas é um problema extremamente complexo de servidão ao imperialismo.
[...].

“Terra em Transe” se saiu muito bem no Rio e em São Paulo, as duas maiores cidades. Cem mil entradas no Rio, cem mil em São Paulo, para nós isso é muito. Mas isso não funcionou na província, no interior do país.
[...].

“Terra em transe” suscitou um grande número de polêmicas. A discussão saiu dos quadros cinematográficos. O filme foi discutido no Senado, na Câmara dos deputados, os jornais políticos lhe dedicaram editoriais. A esquerda acadêmica atacou o filme dizendo ser um filme fascista, a extrema-esquerda disse que era um filme revolucionário. Quando o filme foi lançado, eu estava na Europa. No meu retorno, quando eu vi o dossiê de recortes da imprensa, eu fiquei muito surpreso. Mas a discussão não ultrapassou os limites das cidades. Na província, as pessoas não compreenderam o filme.
[...].

[...] durante a guerra de Canudos, um grande número de “jagunços” abandonou sua profissão e se juntou ao grande chefe Conselheiro para resistir ao exército. Essas reações são na verdade muito sentimentais e morais, um pouco como aquela do chofer de caminhão no filme de Ruy Guerra.[..].¹⁵³

Glauber Rocha, *Cahiers du cinema*, 1969

Fiz [o doutorado] na Universidade Paris III, Sorbone. O meu tema lá foi Ao vencedor, as batatas. O livro é de 1977. Quando voltei, já estava publicado. A França foi camarada com os refugiados, que foram chegando por ondas, conforme as ditaduras iam tomando conta da América Latina. Dentro do desastre geral, a verdade é que o exílio era

¹⁵³ ROCHA, Glauber. Entretien avec Glauber Rocha, par Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Narboni. *Cahiers du cinema*, n. 214. Paris: Editions de l’Etoile, juillet/aout, 1969, p. 22-39.

*também muito interessante, apresentava os latino-americanos uns aos outros, e mesmo os brasileiros das diferentes regiões. O ar estava cheio dos événements de mai, os acontecimentos de 68. Para quem não estivesse com a vida quebrada, ou sob pressão material excessiva, e para quem tivesse disciplina para retomar os estudos, foram anos bons.*¹⁵⁴

Roberto Schwarz

*[...] entre fins de 69 e meados de 73 andei por Paris fazendo em casa uma tese sobre Hegel. Em casa, porque tive a sorte grande de ser dispensado de qualquer obrigação escolar por meu orientador, Jean Toussaint Desanti, que não sei por quê, foi com a minha cara. Mas em casa também porque, para todos os efeitos, continuava na Rua Maria Antônia, que aliás também se transferira para lá nas pessoas de Bento Prado, Roberto Schwarz, e mais tarde Ruy Fausto, para ficar no capítulo dos professores, com os quais seguí conversando em primeira mão, como era do meu gosto de aluno. De sorte que, naqueles anos, Paris foi sobretudo cenário.[...] Salvo duas ou três excursões ao curso de Foucault no Collège de France, nem mesmo por curiosidade etnográfica (hoje me arrependo) fui espiar em plena função Lacan, Barthes, Derrida, Deleuze e Cia.*¹⁵⁵

Paulo Eduardo Arantes

*As discussões começaram no Rio. Depois, fortes ventos ditatoriais nos empurraram para a Europa: Roberto ficou em Paris, eu fui parar na Alemanha. De quinze em quinze dias, mais ou menos, eu pegava um trem, ia a Paris, para divergir dele a respeito de Marx e de Freud, de Lukács e Benjamin, Adorno e Marcuse. Falávamos também – sempre – do Brasil. Em geral discordávamos. Eu voltava para a Alemanha com a cabeça fervendo, imaginando argumentos para o próximo encontro.*¹⁵⁶

Leandro Konder

¹⁵⁴ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). Revista *Pesquisa Fapesp*. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

¹⁵⁵ ARANTES, Paulo Eduardo. *O Fio da Meada: uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 87.

¹⁵⁶ KONDER, Leandro. Orelha da segunda edição. SCHWARZ, R. *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

[...] Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. *Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69.*

[...]. Sumariamente era o seguinte. – O aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. [...] no plano ideológico resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpezinato, a intelligentzia, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje a rigor, outros em blue jeans. Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? Burocracia estatal?) das classes dominantes.[...].

[...]. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.[...]. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas. Entretanto sobreveio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas.[...].

Sistematizando um pouco, o que se repete nessas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo. [...] Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. [...] É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. São muitas as ambigüidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o

passado é iníquo e o presente é autêntico; etc. [...] Houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): “por uma estética da fome”. A ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, Vidas Secas, Deus e o Diabo e Os Fuzis em particular. Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário.[...]. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país.[...]. A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema.[...]. Por outro lado, a generalidade deste esquema é tal, que abraça todos os países do continente em todas as suas etapas históricas, - o que poderia parecer um defeito. O que dirá do Brasil de 64 uma fórmula igualmente aplicável, por exemplo, ao século XIX argentino? Contudo, porque o tropicalismo é alegórico, a falta de especificação não lhe é fatal (seria, num estilo simbólico). [...] Produzido o anacronismo – com seu efeito convencionalizado, de que isto seja Brasil – os ready made do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo infinitamente as suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la. (Nota: Alguns representantes desta linha são, para a música, Gilberto Gil e Caetano Veloso; para o teatro José Celso Martinez Correia, com O Rei da Vela e Roda Viva; no cinema há elementos de tropicalismo em Macunaíma de Joaquim Pedro, Os herdeiros de Carlos Diegues, Brasil ano 2000 de Walter Lima Jr., Terra em Transe e Antonio das Mortes de Glauber Rocha). [...]. [...]. Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. O tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância. (Nota: Pessach, a travessia, romance de Carlos Heitor Cony (Ed. Civilização Brasileira); Quarup, romance de Antonio Callado (E.C.B.); Terra em Transe, filme de Glauber Rocha; O desafio, filme de Paulo César Sarraceno. É interessante notar que o enredo da conversão resulta mais político e artisticamente limpo se o seu centro não é o intelectual, mas o soldado e o camponês, como em Os Fuzis, de Ruy Guerra, Deus e o Diabo, de Glauber Rocha ou Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos. Nestes casos, a desproporção fantasmal das crises morais fica objetivada ou desaparece, impedindo a trama de emaranhar-se no inessencial.)¹⁵⁷

Roberto Schwarz, *Cultura e Política, 1964-1969*
Les Temps Modernes, n.228, 1970.

¹⁵⁷ SCHWARZ, R. *Cultura e Política, 1964-1969. O pai de família e outros estudos*. (2 ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61-92.

Esse ensaio lida com a posição em que ficaram os intelectuais com simpatia pelo campo popular depois de 64. O golpe, evidentemente, foi uma grande derrota dos progressistas. Mas não foi um entrave ao progresso econômico, ao contrário do que a esquerda imaginava. Aconteceu ao mesmo tempo uma coisa surpreendente: na área cultural houve um período de grande exuberância da esquerda entre 64 e 68. Como a esquerda elaborava isso? Era uma situação difícil. O tropicalismo foi uma das maneiras mais profundas e ácidas de refletir sobre essa questão. De certo modo, o tropicalismo é um estilo artístico – se nós quisermos reduzi-lo a uma fórmula – em que entra um elemento de forma avançado acoplado a um elemento de conteúdo próprio do arcaísmo brasileiro. Essa combinação aparece com uma conotação de absurdo. Isso é uma fórmula artística relativamente fácil de produzir, o que não é defeito e pode dar bons resultados. Essa fórmula retinha a experiência histórica de 64, em que surgia uma modalidade de progresso que não transformava o país em sentido progressista. O golpe de 64, como se sabe, foi um protótipo de modernização conservadora. Eu quis indicar que a fórmula tropicalista alegorizava a combinação muito problemática entre progresso e arcaísmo no Brasil. Meu artigo foi contabilizado como uma crítica ao tropicalismo, quando a intenção era vê-lo como uma formulação forte daquele momento histórico, com todos os problemas que aquele momento punha em cena. Acontece que a problemática em si era muito negativa e o tropicalismo a condensava. [...] Para terminar, eu diria que 64, para mim, foi uma aula do que não muda no Brasil. A minha compreensão de Machado de Assis certamente se alimentou muito do grotesco que 64 pôs na rua.¹⁵⁸

Roberto Schwarz

[...]. Poderíamos, então, dizer que a integridade das Memórias é feita pela associação íntima entre um plano voluntário (a representação dos costumes e cenas do Rio) e um plano na maior parte involuntário (traços semi-folclóricos, manifestados sobretudo no teor dos atos e da peripécias). Como ingrediente, um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da

¹⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997

dinâmica social do Brasil na primeira metade do século XIX. E nisto reside provavelmente o segredo da sua força e de sua projeção no tempo.

[...].

Documentário restrito, pois, que ignora as camadas dirigentes, de um lado, as camadas básicas, de outro. Mas talvez o problema deva ser proposto noutros termos, sem querer ver a ficção como duplicação –, atitude freqüente na crítica naturalista que tem inspirado a maior parte dos comentários sobre as Memórias, e que tinha do realismo uma concepção que se qualificaria de mecânica.

Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra –, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.

[...].

Sendo assim, é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou “destino” das pessoas nessa sociedade; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações. Manuel Antônio, apesar da sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade –, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais.

[...].

Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo.[...].

[...].

Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide, junto com outras formas de violência. Mas como ele visa ao tipo e ao paradigma, nós vislumbramos através das situações sociais concretas uma espécie de mundo arquetípico da lenda, onde o realismo é contrabalançado por elementos brandamente fabulosos [...]. Por isso, tomemos com reserva a idéia de que as Memórias são um panorama documentário do Brasil joanino; e depois de ter sugerido que são antes a sua anatomia espectral, muito mais

*totalizadora, não pensemos nada e deixemos nos embalar por essa fábula realista composta em tempo de allegro vivace.*¹⁵⁹

Antonio Candido, *A dialética da malandragem*, 1970

1. *Acusar os críticos de mais de 40 anos de impressionismo, os de esquerda de sociologismo, os minuciosos de formalismo, e reclamar para si uma posição de equilíbrio.*

4. *Nunca apresentar a vida do autor sem antes atacar o método biográfico. Vários acertos podem ser compensados por uma redação horrível.*

5. *Não se esqueça: o marxismo é um reducionismo, e está superado pelo estruturalismo, pela fenomenologia, pela estilística, pela nova crítica americana, pelo formalismo russo, pela crítica estética, pela lingüística e pela filosofia das formas simbólicas.*

13. *Afrânio Coutinho e os Concretistas introduziram a crítica científica no Brasil.*

15. *Um doutoramento vale ouro.*

17. *A crítica de nosso tempo é engajada e autêntica, e não descarta de sua vocação profunda, de seu compromisso com o homem no que ele tem de eterno e no que tem de circunstancial, compromisso que irá cumprir resolutamente até o fim. Isto é que é importante.*
(1970).¹⁶⁰

Roberto Schwarz, *19 princípios para a crítica literária*.

¹⁵⁹ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem. O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993, p.19-54. (Texto originalmente publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, 1970)

¹⁶⁰ SCHWARZ, Roberto. *19 princípios para a crítica literária. O pai de família e outros estudos*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 93-94.

Em março de 1971, Silviano Santiago apresenta “L’entre-lieu du discours latino-américain”, na Université de Montreal, republicado em inglês pela State University of New York at Buffalo, aparecendo em português em 1977.

[...] A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. [...]

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem o seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. [...]
Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. [...].

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.

[...] Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica em relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença?

Silviano Santiago, *O entre-lugar do discurso latino-americano*, 1971

[...] Silviano escreveu na década de 70 O entre-lugar do discurso latino-americano, um ensaio de grande habilidade estratégica, a primeira mobilização importante da obra de Derrida no quadro brasileiro. Ele usa a desconstrução para descrever das categorias de opressão e fazer dela um jogo de linguagem, que certamente ela também é. Mas ela não será mais do que isso? Seja como for, também aqui não se tratava só de linguagem, pois o ensaio, até onde eu vejo, deveu a repercussão aos poderes a que se opunha: à prepotência dos militares, ao autoritarismo na esquerda armada, às presunções do imperialismo americano, a nosso sentimento de inferioridade diante da primazia cultural dos grandes centros etc. Mais adiante Silviano afinou a desconstrução de Derrida com o jogo ou o conflito entre os gêneros, fazendo dela um elemento de liberação sexual, em especial da homossexualidade. Que eu saiba foi o primeiro crítico a fazer da liberação da homossexualidade

*um elemento importante de periodização da história do Brasil, ao fazer que ela convergissem com o tema da abertura política e da redemocratização, de que seria uma pedra de toque. Na minha opinião é um grande lance, embora a construção me pareça conformista por outro lado.*¹⁶¹

Roberto Schwarz

O segundo livro de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, ao contrário do primeiro que reúne ensaios variados, é composto da metade de um longo trabalho.

Explicação ao leitor

*Esta é a metade de um estudo sobre Machado de Assis. Como ela tem relativa independência, e a segunda parte talvez ainda demore, achei preferível não esperar, e publicar em separado os capítulos que seguem.*¹⁶²

Os capítulos que seguem compreendem o pressuposto teórico exposto em “As idéias fora do lugar”, uma análise dos romances de José de Alencar sob o título “A importação do romance e suas contradições em José de Alencar”, e um estudo sobre os romances iniciais de Machado (*A Mão e a Luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*), intitulado “O paternalismo e a sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis”.

[...] Cada um a seu modo, estes autores [Alencar e Nabuco] refletem a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu. Envergonhando a uns, irritando a outros, que insistem na sua hipocrisia, essas idéias – em que gregos e troianos não reconhecem o Brasil – são referências para todos. Sumariamente está montada uma comédia

¹⁶¹ SCHWARZ, Roberto. Um crítico na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). Revista *Pesquisa Fapesp*. <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

¹⁶² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. (4 ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

ideológica, diferente da européia. É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também, mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. [...].

Embora sejam lugar-comum em nossa historiografia, as razões deste quadro foram pouco estudadas em seus efeitos.[...].

[...] O teste da realidade não parecia importante.[...] Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das idéias liberais; o que entretanto é menos do que orientar-lhes o movimento. Sendo embora a relação produtiva fundamental, a escravidão não era o nexo efetivo da vida ideológica. A chave desta era diversa. Para descrevê-la é preciso retomar o país como todo. Esquematisando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. [...] O favor é nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.

[...] O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. [...] Aí a novidade: adotadas as idéias e as razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor. Sem prejuízo de existir, o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mão dada. Esta recomposição é capital. Seus efeitos são muitos, e levam longe em nossa literatura.[...]. Assim, com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc. [...]. Machado de Assis será mestre nesses meandros.[...].

Em suma, se insistimos no viés que o escravismo e favor introduziram nas idéias do tempo, não foi para as descartar, mas para descrevê-las enquanto enviesadas, – fora de centro em relação à exigência que elas mesmas propunham, e reconhecidamente nossas, nessa mesma qualidade. Assim, posto de parte o raciocínio sobre as causas, resta na experiência aquele “desconcerto” que foi nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a

considerar.[...]. O ritmo de nossa vida ideológica, no entanto, foi outro, também ele determinado pela dependência do país: à distância acompanhava os passos da Europa. Note-se de passagem, que é a ideologia da independência que vai transformar em defeito esta combinação; bobamente, quando insiste na impossível autonomia cultural, e profundamente quando reflete sobre o problema.[...]. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável esse desajuste, ao qual estamos condenados pela máquina do colonialismo, e ao qual, para que já fique claro o seu alcance mais que nacional, estava condenada a mesma máquina quando nos produzia.[...]. Em suma, a própria desqualificação do pensamento entre nós, que tão amargamente sentíamos, e que ainda hoje asfixia o estudioso do nosso século XIX, era uma ponta, um ponto nevrálgico por onde passa e se revela a história mundial.

[...] Noutras palavras, definimos um campo vasto e heterogêneo, mas estruturado, que é resultado histórico, e pode ser origem artística. Ao estudá-lo vimos que difere do europeu, usando embora o seu vocabulário. Portanto a própria diferença, a comparação e a distância fazem parte de sua definição.[...] É natural, por outro lado, que esse material proponha problemas originais à literatura que dependa dele. Sem avançarmos por agora, digamos apenas que, ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados.¹⁶³

Roberto Schwarz, *As idéias fora de lugar*, 1973

De acordo com o subtítulo do livro, *forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, Schwarz passa a analisar a obra de José de Alencar e os romances iniciais de Machado de Assis, procurando encontrar a originalidade nacional na literatura que responda ao desajuste, característico e constituinte, na forma e não no conteúdo, fato que só acontecerá nos romances posteriores de Machado, já que

¹⁶³ SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora de lugar. Ao vencedor as batatas*. (4 ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992, p.13-28.

os iniciais, assim como os de Alencar, ainda respondem a formas prontas, pré-existentes. Enquanto Roberto pesquisa o século XIX brasileiro na Biblioteca Nacional em Paris, e prepara a tese que resulta no livro, versões dos capítulos circulam no periodismo brasileiro: “As idéias fora do lugar”, na revista *Estudos*, Cebrap, n.3, 1973; “Criando o romance brasileiro”, no quarto e último número da breve revista *Argumento*, 1974; “Só as asas do favor me protegem”, na revista *Almanaque – cadernos de literatura e ensaio*, n. 1, 1976.

Comissão de Redação da Revista *Argumento*: Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Leôncio Martins Rodrigues, Luciano Martins, Paulo Emilio Salles Gomes.

[...] Mas, em geral não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais.

[...].

[...]. No entanto, é também possível imaginar que o escritor latino-americano esteja condenado a ser sempre o que tem sido: um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos dispostos a ler. Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia.

[...]. Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura.

[...]. Não é o caso de aderir aos “apocalípticos”, mas de alertar os “integrados” – para usar a expressiva distinção de Umberto Eco. Certas experiências modernas são fecundas sob o ponto de vista do espírito de vanguarda e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo, como é o caso do Concretismo e outras correntes. Mas não custa lembrar o que pode ocorrer quando manipuladas politicamente do lado errado, numa sociedade de massas. [...]. E não há interesse, para a expressão literária da América Latina, em passar da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total.
[...].

As nossas literaturas latino-americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos das metropolitanas.[...].

Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas européias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural.[...].

Sendo assim, é possível dizer que Jorge Luís Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita. Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país completamente sem importância.

[...]. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca.¹⁶⁴

Antonio Candido, *Literatura e subdesenvolvimento*.

Revista *Argumento*, n. 1, 1973

[...]. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. [...].
[...].

¹⁶⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento. A educação pela noite & outros ensaios*. (3 ed.) São Paulo: Ática, 2000, p. 140-162.

[...]. A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre eles e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada.[...].

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional.

[...]. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. O Cinema Novo não morreu logo e em sua última fase – que se prolongou até o golpe de estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar – voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado.[...].

[...]. Se em determinado momento o Cinema Novo ficou órfão de público, a recíproca teve conseqüências ainda mais aflitivas. [...]. A deterioração da conjuntura estimulante dos inícios de sessenta fez com que o público intelectual que corresponde hoje ao daquele tempo se encontre órfão de cinema brasileiro e voltado inteiramente para o estrangeiro onde julga às vezes descobrir alimento para sua inconfidência cultural. Na realidade ele encontra apenas uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la. [...] este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar do subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá¹⁶⁵.

Paulo Emílio Salles Gomes,
Cinema trajetória do subdesenvolvimento.
Revista *Argumento*, n. 1, 1973

¹⁶⁵ GOMES, P.E. Salles. Cinema: trajetória do subdesenvolvimento. (2 ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 81-101.

[...]. Desse modo, se estabelece uma relação de exterioridade entre os dois termos em oposição: são concebidos discretamente, postos um ao lado do outro e ligados por uma relação de causalidade. Com isto, se estabelece uma ordem de sucessão, de modo tal que as sociedades vistas como tributárias se definem como consequência do capitalismo central, sendo este dado como seu antecedente necessário. [...]. Há, portanto, uma ordem nessas mudanças: vai das sociedades industrializadas para as agrícolas, das modernas para as tradicionais, das hegemônicas para as tributárias. As primeiras encerram as condições para que sigam as mudanças nas segundas, mudanças que vão aparecer como alterações daquilo que apresentam de permanente. [...]. Desses mesmos postulados [...] que deriva a nova teoria do pensamento brasileiro como idéias fora do lugar. [...].

Esse novo dualismo vai padecer exatamente dos mesmos prejuízos políticos e práticos já indicados: uma valorização tácita da industrialização, na verdade do capitalismo e de seus conteúdos civilizatórios, no pressuposto de que traga consigo o progresso das instituições democráticas burguesas. [...]. Assim, em nome do realismo político se dá um passo atrás na crítica da consciência social e por essa via – com as idéias bem no lugar e ajustadas às oportunidades políticas imediatas – se mergulha no retrocesso.¹⁶⁶

Maria Sylvia de Carvalho Franco,
As idéias estão no lugar, 1976

Evidentemente eu não escrevi meu estudo para botar as idéias no lugar, nem para dizer que elas estão fora do lugar. [...]. Além disso, não fui eu quem disse que elas estão fora do lugar. Essa artificialidade das idéias modernas no país é, na verdade, o lugar-comum mais estabelecido do pensamento conservador brasileiro desde a Independência. [...]. Procurei dar uma explicação histórica para esse mal-estar que a vida ideológica moderna desperta num país que produz e se reproduz sobre a base de relações sociais incompatíveis com esse ideário moderno. Esse meu modo

¹⁶⁶ FRANCO, M.S. de Carvalho. *As idéias estão no lugar. Cadernos de Debate 1*, São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 61-64.

de encarar a questão foi mal-entendido constantemente. A começar pelo fato de terem atribuído a tese a mim.

As duas objeções mais fortes ao meu esqueminha vieram da Maria Sylvia de Carvalho Franco e do Alfredo Bosi. Cada um à sua maneira procurou mostrar que as idéias estrangeiras não estavam fora do lugar porque tinham função na vida brasileira. O argumento é que, quando uma coisa tem função, ela não está fora do lugar, ela está, por assim dizer autenticada. Só que na minha construção de modo nenhum eu disse que elas não tinham função. Digo que elas podem ter função e dar a impressão de estar fora do lugar. Que o liberalismo tinha função no Brasil é algo evidente, entretanto, é inevitável também que, à luz dele, a escravidão parecesse grotesca e que ele, à luz da escravidão, também parecesse grotesco e, portanto, desse a impressão de estar fora de lugar.¹⁶⁷

A certa altura, no começo dos anos 60, o Fernando escreveu um livro chamado Capitalismo e escravidão, no qual mostra que no Brasil do século XIX o capitalismo realizava as suas finalidades através da reprodução da escravidão, não contra ela. [...]. A tese de Fernando Henrique foi a primeira que armou bem essa problemática. O trabalho mais perfeito viria depois com Fernando Novaes. E a relevância contemporânea desses pontos de vista, por fim, ficou clara quando o Fernando Henrique os estendeu à análise da América Latina, com a Teoria da Dependência. O pai de tudo era evidentemente Marx. Aliás, também Antonio Candido, à sua maneira discreta, naqueles anos estava elaborando um marxismo não-dogmático na análise da literatura brasileira, análise na qual me inspirei muito. De modo que o meu trabalho tinha Marx em versão brasileira dos dois lados, o estético e o sociológico, além dos frankfurtianos, Lukács e Brecht.¹⁶⁸

Roberto Schwarz

Corte

Quando Agamben, Deleuze e Benjamin desenvolvem uma reflexão sobre o tempo, a história e a imagem, quando buscam uma maneira de ler o presente criticamente, atuando no limite e na abertura como queria Foucault, todos se detêm

¹⁶⁷ SCHWARZ, Roberto. SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997.

¹⁶⁸ SCHWARZ, R. Do lado da viravolta. (entrevista concedida a Fernando Haddad e Maria Rita Kehl). *Revista Teoria e Debate*, n. 27. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, dez 94/jan/fev/ 1995.

na memória. No funcionamento dessa faculdade, particularmente do fenômeno do *déjà vu*, capaz de dar simultaneidade ao passado e ao presente, os três encontram uma possibilidade de abertura da historicidade. Ao olhar para o mesmo *déjà vu*, na virada do milênio, Paolo Virno descreve-o como “tema canônico da reflexão histórico-filosófica” e como “estado de ânimo estendido e prepotente que caracteriza as formas de vida contemporâneas”.¹⁶⁹ Se a história linear e evolutiva anula o homem no processo, argumenta Virno, o passado que se apresenta como presente, “aquilo que assume o semblante da lembrança”, anula, por sua vez, a possibilidade de mudança, impossibilitando a atuação de um sujeito, transformado em espectador, e decretando o fim da história. A distinção que se faz necessária, mais do que opor contínuo a simultâneo, é a que estabelece a diferença entre a lembrança do presente e o *déjà vu*.

Enquanto a lembrança retém o presente como virtual, a percepção fixa o presente como real. O *déjà vu* é o fenômeno da percepção que realiza a operação de conceder ao virtual o aspecto de algo que foi real, trocando a “forma-passado aplicada ao presente pelo conteúdo-passado, que o presente repetiria com obsessiva fidelidade.”¹⁷⁰ Na transformação da forma em conteúdo, da lembrança em percepção, do virtual em real, no “falso-reconhecimento” característico do *déjà vu*, Virno encontra aquilo que protege o homem do possível, retirando-o da história, ao contrário da lembrança do presente que, ao dar visibilidade ao virtual junto ao real, abre o possível e joga o homem dentro da história. Da mesma forma que ao historicismo do “tempo vivido” corresponde um tempo linear e contínuo, à história entendida como possibilidade de abertura, como já ensinaram Benjamin e Agamben, deve corresponder uma outra concepção de tempo, aquilo que Virno chama de “temporalidade do possível”: a memória enquanto “faculdade”.

A memória não é “histórica” em virtude de seu conteúdo particular (político ou social, por exemplo) das lembranças. O é, pelo contrário, enquanto *faculdade* que distingue a existência singular. As estruturas e procedimentos dessa faculdade procuram, com efeito, uma via de acesso à historicidade da experiência, de

¹⁶⁹ VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. (Trad. Eduardo Sadier). Buenos Aires: Paidós, 2003, p.15

¹⁷⁰ Idem. *Ibidem*, p. 27

qualquer experiência, da experiência em geral. A memória, que sempre é memória do indivíduo, constitui, sem dúvida, uma espécie de “recapitulação ontogenética” dos diversos modos do ser histórico, como também a matriz formal das categorias historiográficas. Precisamente, somente aí reside seu valor suprapessoal, sua índole pública.¹⁷¹

O tempo que corresponde ao possível é a “pura forma da anterioridade”, um passado que nunca foi, um antes sem data, inesgotável potencialidade. Assim, embora decorra do mesmo procedimento que o *déjà vu*, a instauração de um anacronismo, a lembrança do presente é a sua forma, o oposto do falso reconhecimento que lhe atribui conteúdo. O anacronismo formal da lembrança do presente, que “aplica a forma-passado ao presente em curso”, é a própria gênese do tempo histórico: a diferença entre simultâneos, a “brecha permanente entre o poder-fazer e o fato consumado” como base da experiência histórica, em que o fato representado deixa ver a sua condição de possibilidade.

O anacronismo formal, cuja prerrogativa é ostentar tanto o entrelaçamento como o hiato entre o possível e o real, não é anti-histórico nem supra-histórico, é *historicizante*. O incômodo e os dilemas que isto suscita às vezes não derivam em absoluto de uma suspensão aparente do devir histórico, e sim, muito pelo contrário, da manifestação direta, quase empírica, sempre deslumbrante, daquilo que torna histórico o devir.¹⁷²

Se o anacronismo real se serve dos materiais do anacronismo formal, a idéia, ou o estado de ânimo, do fim da história “surge precisamente quando se vislumbra a condição de possibilidade da História”.¹⁷³ O hoje em dia, “época em que a raiz do atuar histórico (coexistência e discrepância entre potência e ato) adquiriu relevância fenomênica, empírica, pragmática”,¹⁷⁴ anulando a diferença entre os simultâneos, é, ao mesmo tempo, o momento da hiper-historicidade e do fim da história. Assim, nesse fenômeno coletivo de percepção, que transforma o virtual em real adquirindo

¹⁷¹ Idem. Ibidem, p. 12/13.

¹⁷² Idem. Ibidem, p. 38

¹⁷³ Idem. Ibidem, p. 42

¹⁷⁴ Idem. Ibidem, p. 57

a consistência histórica de uma “patologia pública”, Paolo Virno lê o presente na “brecha” entre a abertura e o fechamento da história, trabalhando a diferença entre os simultâneos: real e virtual, percepção e lembrança, semântica e procedimento, fim e possibilidade.

Ao apagamento do virtual no *déjà vu*, à “ideologia pós-moderna” do fim da história, corresponde um gênero de narração histórica, que Virno, recorrendo a Nietzsche, chama de “antiquária”, aquela que preserva tudo de um passado que não admite seleção, uma “atroz caricatura” do Fuchs de Benjamin como um colecionador obsessivo que não sabe esquecer, como o inferno de Agamben e como o Funes de Borges. O modernariato, nome que Virno dá a essa inclinação antiquária do presente, designa assim “o interesse – sentimental, estético, comercial – por objetos e manufaturas pertencentes ao passado próximo.”¹⁷⁵ Um interesse que leva o colecionador a colecionar a própria vida, a assistir-se viver, no presente duplicado do *déjà vu*, que toma assim a forma do espetáculo.

Longe de referir-se somente ao crescente consumo de mercadorias culturais, a noção de espetáculo concerne em primeiro lugar à inclinação pós-histórica de assistir-se viver. Dito de outro modo: o espetáculo é a forma que assume o *déjà vu*, assim que se torna fenômeno exterior, suprapessoal, público. A sociedade do espetáculo oferece a homens e mulheres a “exposição universal” de seu próprio poder-fazer, poder-dizer, poder-ser, reduzidos, no entanto, a feitos realizados, palavras ditas, atos já efetuados. Reduzidos, em suma, a objetos do modernariato.¹⁷⁶

Se o tempo enquanto *tempo histórico* do *déjà vu*, de onde surge a “postulação do desastre” do fechamento da história, é o índice de nossa época, para entender o presente Virno investiga o conceito de historicidade (“aquilo que torna histórico os ‘fatos históricos’ e todos os aspectos da experiência”) e o conceito de tempo (“a estrutura da temporalidade em geral”), na lembrança do presente, que, ao introduzir o evento como potência e ato, “revela a natureza do tempo histórico e constitui a via de acesso à historicidade”. A potência é o fundamento da cronologia,

¹⁷⁵ Idem. Ibidem, p. 61

¹⁷⁶ Idem. Ibidem, p. 64

mas nela nada sucede. A relação causal e cronológica se estabelece entre dois atos, entre potência e ato a relação temporal se estabelece por oposição, não-já e agora. O presente, não é aquilo que se contrapõe ao passado e ao futuro, é o que diverge da inatualidade da potência. Enquanto o ato é sempre objeto da percepção da presença e da sucessão, a potência é objeto da memória, como pura faculdade.

Assim, recordar-se da potência é recordar-se da capacidade e da possibilidade, permanente e inatual, do “tempo total no qual se dão tanto o ‘agora’ que foi como o ‘agora’ que é o que será”.¹⁷⁷ O ato nega a potência, a realização a suprime, já que ela é sempre inatual e inatuável, matéria informe sem ambiente específico. Portanto, segundo Virno, não é na realização, no permanecer *no* tempo, que deve ser buscada a “raiz da práxis histórica”, mas na brecha permanente entre potência e ato, no permanecer *do* tempo. A lembrança do presente lembra o poder-lembrar, faculdade genérica que precede a práxis histórica como indecisão, pré-história, suporte da temporalidade, um passado indefinido que engendra todas as atualidades.

É no funcionamento de uma meta-reflexão, da simultaneidade e da oposição entre a faculdade e a execução, entre possibilidade e realização, entre potência e ato, entre passado em geral e presente, concomitância e diacronia, que se encontra a “estrutura portadora e também a condição de possibilidade do tempo histórico”.¹⁷⁸ O que define o “momento histórico” é a contemporaneidade do não-contemporâneo, coexistência entre potência e ato no “instante que estou vivendo”. Um momento de anacronia radical que estabelece precursores e herdeiros e, ao mesmo tempo, permanece incompleto, como lacuna insaturável, “poder-dizer nunca aplanado pela presença da enunciação”.¹⁷⁹ Para Virno, portanto, é na estrutura lacunar, no desejo insatisfeito, na “condição de desambientação e indecisão que tem em comum uma multidão”, que se encontra a base da práxis histórica.

A questão do presente é que a discrepância entre potência e ato, raiz da história, adquire relevo empírico e se transforma em fato histórico. Aquilo que é a condição de possibilidade da história constitui o suporte de um modo de produção

¹⁷⁷ Idem. Ibidem, p. 79

¹⁷⁸ Idem. Ibidem, p. 143

¹⁷⁹ Idem. Ibidem, p. 162.

específico. O “peculiar caráter histórico” do capitalismo é o de “reduzir à mercadoria a potência genérica de produzir”, atribuindo valor de uso e troca a “algo que carece de presença”, a força de trabalho independente do trabalho executado, a potência separada do ato. Na época em que emerge à superfície o anacronismo radical que desencadeia a história e a detém, o materialista histórico, segundo Virno, deve encarar de frente o paradoxo temporal, na forma de uma “epifania que não redime”, e deve “suportar a idéia de uma Revelação sem Messias”.

A distinção entre tempo sacro e fato histórico, característico da religião, é o verdadeiro precursor do capitalismo e não, outro modo de produção. O capitalismo pode se apresentar como o fim da história porque troca a revelação por um epílogo, dá às condições de possibilidade a aparência de fatos permanentes e recursivos, preenchendo aparentemente a lacuna insaturável e integrando os dois planos que a religião separava. Por se manter “à margem da meta-história”, falta ao materialismo histórico, segundo Virno, a compreensão do significado da experiência religiosa. O tempo sacro se situa fora do tempo histórico porque representa sua gênese e seu fundamento, ao mesmo tempo em que limita sua proliferação, deshistoriza, estabelecendo uma relação ambivalente entre fuga e acesso.

Encapsulada no tempo sacro, a meta-história consegue, sim, uma sorte de existência exterior, mas parcial, circunscrita, muito modesta. Seria um erro enorme crer que o capitalismo é anti-religioso por ser refratário à meta-história; pelo contrário: o é porque estende esta última mais além dos confins traçados pela liturgia, garantindo-lhe a aparência integral que corresponde a uma força produtiva.¹⁸⁰

O que provoca indistinção, portanto, não é a simultaneidade do diferente, é o ultrapassamento da fronteira que dá a um a aparência do outro. O preenchimento da forma com o conteúdo, o tratamento da potência como ato, a redução da faculdade à mercadoria impossibilitam o momento histórico, cujo aspecto essencial é justamente a coexistência dos que se definem por negação, pré-história e história, lacuna e saturação, não-já e agora. Se a idéia de “fim da história” deriva da aparente extinção ou superação da pré-história”, a tese paradoxal de Virno é a sua inversão:

¹⁸⁰ Idem.Ibidem, p. 187-188.

“a historicidade da experiência postula a permanência da pré-história no seio da história”.¹⁸¹ O materialista histórico, portanto, deve levar a sério a contemporaneidade do não-contemporâneo, que caracteriza o “perfil temporal” do capitalismo, sabendo que “a encarnação empírica da pré-história não implica sua superação, e sim, pelo contrário, demonstra sua persistência.”¹⁸²

1974: O MDB obtém expressiva vitória nas eleições legislativas; Roberto Schwarz publica seu segundo livro de poesias, *Corações veteranos*; a Revolução dos Cravos põe fim à ditadura salazarista.

1976: Golpe liderado pelo general Videla depõe Isabelita Perón e desencadeia violenta repressão na Argentina.

1977: intensifica-se movimento em favor da recuperação dos direitos democráticos; Roberto Schwarz publica *A lata de lixo da história – farsa*.

1978: Fim do AI-5; fim da censura à imprensa; publicação de *Uma literatura nos trópicos*, de Silviano Santiago.

1979: aprovada a lei de Anistia; greves de metalúrgicos no ABC paulista; Khomeini toma o poder no Irã; Margareth Thatcher se torna primeira-ministra da Inglaterra.

Em 1978, portanto um ano após a publicação da metade do estudo sobre Machado de Assis, com o debate em torno do lugar das idéias ainda quente, Roberto Schwarz publica *O pai de família e outros estudos*, pela editora Paz e Terra, no qual reúne ensaios sobre assuntos variados (literatura brasileira e estrangeira, política, música, manifesto literário, artes plásticas, entrevista, Anatol Rosenfeld e Paulo Emílio), escritos entre 1964 e 1978, do início da carreira de crítico ao término do doutorado em Paris. Chegam assim à forma de livro artigos publicados anteriormente no periodismo, como por exemplo, “Sobre o *Amanuense Belmiro*”, na *Última Hora* e no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*; “O cinema e *Os Fuzis*”, na *Revista Civilização Brasileira*; “Cultura e Política, 1964-69”, na *Les Temps Modernes*; “Nota sobre vanguarda e

¹⁸¹ Idem. *Ibidem*, p. 194.

¹⁸² Idem. *Ibidem*, p. 197.

conformismo” e “Didatismo e literatura (um folheto de Bertha Dunkel)”, na revista *Teoria e Debate*;
“Cuidado com as ideologias alienígenas (respostas a *Movimento*)”, no jornal *Movimento*.

1980: Reagan é eleito presidente dos Estados Unidos; começa a guerra do Golfo; greves do Solidarieidade
abalam a Polônia; morre o marechal Tito na Iugoslávia; restabelecidas as eleições diretas para governadores
no Brasil a partir de 1982;

1982: Israel invade o Líbano; concedido registro ao Partido dos Trabalhadores; Silviano Santiago publica
Vale quanto pesa.

1983: encerrada a ditadura na Argentina.

1984: Reagan é reeleito, manifestações no Brasil reivindicando eleições diretas para presidente; estréia de
Cabra marcado para morrer, que recebe o Tucano de Ouro, no I Festival Internacional de Cinema do Rio de
Janeiro, e o prêmio de melhor documentário no VI Festival do Novo Cinema Latino-Americano de Havana.

1985: Sanguinetti dá início à redemocratização do Uruguai; Gorbachov desencadeia a “Glanost”; depois da
morte do presidente eleito pela via indireta, o vice José Sarney assume a presidência do Brasil.

1986: decretado o Plano Cruzado para deter a inflação.

1987: inflação descontrolada.

1988: promulgada a nova Constituição; começa a Intifada na Palestina; Carlos Menen é eleito presidente da
Argentina.

1989: Fernando Collor é eleito presidente pela via direta; eleições no Chile.

*[...]. Note-se que as singularidades evidentes do país – aquelas em que os patrícios se
reconhecem com orgulho ou com riso – não estão ausentes do romance de Machado, a que
entretanto elas não dão a tônica. Digamos sumariamente que em vez de elementos de identificação,
Machado buscava relações e formas. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia.
[...].*

*[...]. A esta luz, que vem dos anos 30, mas se impôs a uma parte maior dos brasileiros a
partir de 1964, e que também não será a última, o passado ficou mais sombrio: em lugar da*

contribuição local à diversidade das culturas, vem à frente a história da má-formação nacional, como instância da marcha grotesca ou catastrófica do capital.[...].

[...]. Levado pelo sentimento que tinha das coisas brasileiras e sintonizado com o fim de siècle europeu, Machado não olhava o dia seguinte com entusiasmo. Em sua obra, construção e destruição estão intimamente associadas. Uma impressionante pesquisa e invenção de formas nacionalmente autênticas acompanha-se da afirmação irônica (e enfática) de sua arbitrariedade. O romance de Machado participa da edificação da literatura brasileira, e também da destruição de formas a que as vanguardas em toda parte começavam a se dedicar, como parte da crise geral da cultura burguesa que se anunciava. Um movimento que dá conta da situação do próprio país, o qual procurava constituir-se em nação culta no momento em que a expansão imperialista abria a crise da nacionalidade e da civilização burguesa.

Em Quincas Borba, o leitor a todo momento encontra, lado a lado e bem distintos, o “local” e o “universal”. A Machado não interessava a sua síntese, mas a sua disparidade, a qual lhe parecia característica.[...].

[...]. A sua composição, entretanto, fixa e explora regras, movimentos e apreciações a que a prática da vida brasileira obrigava. Regras que não são comuns à humanidade inteira, nem mero acaso, mas necessidades da situação histórica nacional, como só uma larga reflexão as poderia colher. [...]. Configura, se é possível dizer assim, a nossa singularidade lógica.¹⁸³

Roberto Schwarz, *Duas notas sobre Machado de Assis*

Prefácio a *Quincas Borba*,
Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979

Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. [...].

[...]. Só em 1970 – quando a repressão e a moda intelectual já haviam reduzido de muito o número dos simpatizantes daquela orientação – é que seria publicado no Brasil o primeiro estudo literário propriamente dialético. Sem alarde de método ou de terminologia, passando ao largo do estruturalismo, e guardando também a distância em relação à conceituação do marxismo (o qual

¹⁸³ SCHWARZ, R. *Duas notas sobre Machado de Assis. Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 165-178.

entretanto era a sua inspiração essencial), saía a “Dialética da Malandragem”: uma explicação surpreendente e bem argumentada do valor das Memórias de um Sargento de Milícias.

[...].

[...]. Trata-se, noutras palavras, da formalização estética de um ritmo geral da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

[...].

[...]. Trata-se da imitação de uma estrutura histórica por uma estrutura literária.[...].

[...]. Noutras palavras, trata-se da passagem da crítica de edificação nacional à crítica estética; da crítica de função puramente local à crítica de sondagem do mundo contemporâneo; da crítica em que o nacional é comemorado à crítica em que ele é historicizado. Contrariamente ao que sustentam os nacionalistas, a reflexão dialética depende da análise formal, cujo referente não é o país do coração, mas o país verdadeiro (o das classes sociais).

[...].

[...]. Trata-se, noutras palavras, de chegar a uma estrutura de estruturas, ou melhor, a uma estrutura composta de duas outras: a forma da obra, articulada ao processo social, que tem de estar construído de modo a viabilizar e tornar inteligível a coerência e a força organizadora da primeira, a qual é ponto de partida da reflexão.

[...].

[...]. Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto formada. [...]. Por outro lado, não se trata de um realismo espelhista, pois uma forma não é toda a realidade, além do que ela pode se combinar com elementos históricos incaracterísticos (o aspecto folclórico das Memórias, que leva o romance para o lado fabuloso).

[...].

Formalização estética de circunstâncias sociais; redução estrutural do dado externo; função da realidade histórica na constituição da estrutura de uma obra: de diferentes ângulos, são formulações do que interessa a Antonio Candido nesse ensaio.¹⁸⁴

[...].

Roberto Schwarz, *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”*, 1979

¹⁸⁴ SCHWARZ, R. *Pressupostos, salvo engano de “Dialética da malandragem”*. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 133-156.

[...].

O traço marcante do romance de Machado de Assis é a volubilidade de seu narrador. Este não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de opinião, de assunto ou de estilo quase que a cada frase. [...]. Uma vez que esse movimento subordina tudo o mais, pode-se ver nele o princípio formal do livro.

[...]. Uma tal forma naturalmente é um feito de construção, e pouco tem de espontânea. No resultado, a semelhança com a vida brasileira do século XIX é grande. É um exemplo da travação construtiva da mimese, ou por outra, da complexidade dos requisitos formais do efeito realista.

[...].

[...]. Assim, se é justa a nossa observação, a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais. [...].

*Enfim, a inferioridade pátria existe, mas o metro que a mede não é também inocente, embora hegemônico. Trata-se de uma posição antimítica e duas vezes negativa, isenta de ufanismo conservador bem como de abdicação do juízo diante de Europa e progresso, uma posição racional e sem absolutos, que em cem anos não envelheceu.*¹⁸⁵

[...].

Roberto Schwarz, *Complexo, moderno, nacional, e negativo*
Ensaio lido no “Luncheon Seminar”, em Princeton, 1980.

Arte em Revista reuniu cinquenta anos de escritos sobre a arquitetura nova no Brasil, de Warchavchik, em 1925, a Sérgio Ferro, em 1970. Entre uma e outra data ocorreram os cataclismos ideológicos de nosso tempo, com o rebaixamento de expectativas que os acompanhou: a ordem capitalista, por impossibilidade manifesta, renunciou a justificar-se mais seriamente, e instalou-se no vale-tudo; a URSS, que se presumia a solução para as contradições e limitações da primeira, revelou-se um tremendo problema ela mesma, e se não renunciou de uma vez ao discurso libertário, acha pouco crédito para ele; a própria noção de progresso, que está sempre servindo de justificativa aos dois campos, tem mostrado dimensões obviamente irracionais, e deixou de ser uma

¹⁸⁵ SCHWARZ, R. *Complexo, moderno, nacional, e negativo. Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 115-126.

*garantia de racionalidade histórica. No plano artístico, estes desenvolvimentos se traduziram pelo envelhecimento da idéia modernista.[...].*¹⁸⁶

Roberto Schwarz, *O progresso antigamente*.
Folhetim – Folha de São Paulo, 12 de abril de 1981.

Apoiado no regime militar, o capitalismo depois de 1964, deu um salto que mudou bastante o panorama. No campo da cultura, hoje a realidade a que não há como fugir são as verbas e os projetos governamentais, e sobretudo a aliança entre capital privado e Estado na orientação dos meios de comunicação de massa (especialmente a televisão). Assim, está em andamento um processo cultural novo, de extraordinária vitalidade, popular pelo seu alcance e antipopular pelos interesses a que presta contas, um processo cheio de implicações políticas e outras. É indispensável que as forças voltadas para o progresso social afirmem o interesse popular nesta matéria espinhosa.

[...].

Esquemáticamente, na forma que tomaram no Brasil, os meios de comunicação de massa significam: a) concentração da iniciativa cultural em mãos da classe dominante, que decide unilateralmente o que vai e o que não vai ser divulgado no país; b) sujeição cultural da população em seu conjunto, que é transformada em público espectador e consumidor, no mesmo sentido em que a concentração do capital em poucas mãos já havia transformado a população em mão-de-obra barata; c) incorporação praticamente total da população, com sua diversidade e antagonismos, a um padrão cultural mais ou menos homogêneo; d) extraordinário desenvolvimento do processo de comunicação social, sempre nesta forma unilateral e autoritária, em que uns poucos decidem o que todos irão ver e ouvir, autoritarismo que não é incompatível com pesquisas de ibope. Trata-se, no plano do espírito, de uma expropriação semelhante à que o capitalismo operou no plano da vida econômica. Entretanto, vale a pena insistir em que tanto no caso da economia como no caso da cultura é inviável a volta atrás – contrariamente ao que pensam os saudosistas, ou os puristas da vida popular. A verdade é que a conquista de uma cultura democrática hoje não depende só de lutas econômicas e políticas, mas também da invenção – e a

¹⁸⁶ SCHWARZ, R. *O progresso antigamente. Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 107-114.

palavra invenção está aqui de propósito, para sublinhar a novidade do problema – da invenção de uma política democrática em relação aos meios de comunicação de massa. [...]. Noutras palavras, a formulação do interesse dos trabalhadores na esfera da cultura – em suas condições mais avançadas de técnica e de organização – é um passo necessário e histórico.

*Isso posto, cultura não é política, antes pelo contrário, razão pela qual uma política cultural democrática se deve aplicar às condições do processo, e não a seu conteúdo. Este é assunto de produtores e entendidos, alimentados livremente de sua experiência pessoal e de ofício, seja do nível ou tipo que for. A riqueza da vida cultural nasce do confronto de posições, que no Brasil anda frouxo.*¹⁸⁷

Roberto Schwarz,
Política e cultura (Subsídios para uma plataforma do PT em 82)

[...]. A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas. Esta dualidade, cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõem inexoravelmente ao brasileiro culto, suscitou atitudes diversas; talvez não seja exagero dizer que ela animou a parte crucial de nossa tradição literária.[...]. Também Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. escreveram a respeito os seus livros clássicos, e a lista é fácil de estender. Já com Oswald o tema, comumente associado a atraso e desgraça, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim.[...].

[...]. O mundo sem data e rubrica, proposto no manifesto Antropófago, é datado e rubricado, como indica a sua matéria disposta segundo ciclos históricos e impregnada de valor nacional; a disponibilidade que em tese lhe corresponderia, na qual os radicais da Europa buscavam escapar à coação de hierarquias e identidades estabelecidas, se transforma em atributo positivo do brasileiro.

¹⁸⁷ SCHWARZ, R. *Política e Cultura (Subsídios para uma plataforma do PT em 82). Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 83-86.

[...]. São questões com peso real, que no entanto, por um efeito estratégico de composição, não têm maior gravidade nem parecem constituir problema. [...].

[...]. Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país. Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antípodas de sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo).

[...]. Tecnicamente, o efeito se deve à preferência vanguardista e anti-sentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações.[...]. Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente.

[...]. Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald buscou fabricar e “auratizar” o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário.

[...]. Ainda assim, me parece claro que o uso irreverente de nomes, datas e noções ilustres não deixa de ser uma reverência com sinal trocado. Um modo até certo ponto precário de suprir a falta de densidade do objeto, falta que reflete, no plano da cultura, o mutismo inerente à unilateralidade das relações coloniais e depois imperialistas, e inerente também à dominação de classe nas ex-colônias. Conhecidamente, a mencionada rarefação é o tormento dos artistas nestes países, mas a bem das proporções não custa lembrar que Machado de Assis já a havia vencido superiormente no século anterior.[...].¹⁸⁸

Roberto Schwarz, *A carroça, o bonde e o poeta modernista*
Exposição feita no Centre d'Étude des Mouvements Sociaux
Paris, 1983.

O QUE PEDEM OS INTELECTUAIS

Algumas das reivindicações levadas a Tancredo

D*escentralização, maior proteção para a produção nacional, novas formas de ajuda e mais espaço nos meios de comunicação são as reivindicações mais enfáticas dos intelectuais.*

[...].

¹⁸⁸ SCHWARZ, R. *A carroça, o bonde e o poeta modernista. Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-28.

Os profissionais de cinema querem uma política nacional para o setor. Sugerem a criação de um código nacional de comunicações que proteja os meios de comunicação contra o domínio dos produtos internacionais e o monopólio interno de produção cultural exercido pelo Rio e por São Paulo. E mais: a desindexação e desdolarização da indústria cinematográfica e a atualização tecnológica e modernização da Embrafilme.

[...].

Os escritores pedem a criação de um grupo de trabalho para reformular o Instituto Nacional do Livro. E de outro grupo que estude medidas destinadas a incentivar a produção e o consumo de livros e autores nacionais.

Revista Isto é
14/11/1984

NA FEBRE DOS PALANQUES

*Como todo o Brasil,
os intelectuais e artistas
viveram um ano político*

A cultura não desafinou o coro num ano em que a nação inteira só respirou política. Pelo Brasil afora, os palanques da campanha pelas eleições diretas regurgitaram de intelectuais e artistas inflamados. [...]. Desmontados os palanques, boa parte dos intelectuais e artistas embarcou na candidatura de Tancredo Neves. No começo de novembro, reunidos no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, cerca de mil escritores, compositores, pintores, atrizes e atores (uma classe que só raramente assina manifestos a favor), afinados com o candidato opositor, ajudaram a colocar em moda um dos hit parades do ano: o Hino Nacional.

[...].

Mas a política, que durante todo ano impregnou a vida real, esteve – talvez por isso mesmo – curiosamente ausente da produção cultural brasileira. Copiosa até recentemente, a literatura política, por exemplo, foi escassa em 1984. Ninguém reclamou. Seu lugar foi alegremente preenchido por gêneros que apelam mais à fantasia. Houve, assim, uma exuberante floração de

livros de aventura que trouxe de volta um punhado de clássicos das coleções Terramarear e Paratodos, entre outras. No terreno do policial, chegou finalmente a vez, para o leitor brasileiro, de mergulhar em dois grandes mestres do gênero – Dashiell Hammett e Raymond Chandler. O fenômeno mais notável, porém, nas livrarias do país foi indiscutivelmente a invasão, com duas ou três décadas de atraso, da literatura beat americana, deflagrada pela tradução do mitológico On the Road (Pé na Estrada) de Jack Kerouac.

A avalanche estrangeira não quer dizer, no entanto, que os autores nacionais passaram vergonha em 1984, ano em que os dois escritores mais festejados do país exibiram produção nova: Carlos Drumond de Andrade, que renunciou à crônica, mas publicou os poemas de Corpo, e Jorge Amado com o romance Tocaia Grande. A mulher de Jorge, Zélia Gattai, também publicou livro – Senhora Dona do Baile, memórias –, mas brilhou sobretudo com a transformação de outra obra sua, a também autobiográfica Anarquistas, Graças a Deus, numa irretocável minissérie da Rede Globo, com Ney Latorraca e Débora Duarte.[...].

A televisão assistiu também à derrocada de um persistente mito – o de que o telespectador não gosta de cinema nacional. No final de setembro, a Globo programou duas semanas de filmes brasileiros e registrou audiências recordes para o horário das 22 horas. Mas não foi essa a maior glória do cinema verde-amarelo em 1984, ano em que Memórias do Cárcere, de Nelson Pereira dos Santos, inspirado no livro de Graciliano Ramos, conquistou no Festival de Cannes o Prêmio da Crítica Internacional. E houve mais: em novembro, Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, arrebatou o Tucano de Ouro (além de três outros prêmios) no I Festival de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro.

*Revista Isto é
26/12/1984.*

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um fato.

[...]. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural.

[...] De 64 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações pessoais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança. Entretanto, há vinte anos apenas elas ainda agitavam a intelectualidade e ocupavam a ordem do dia. [...] Aqui é preciso uma ressalva: o governo Goulart, durante o qual este sentimento das coisas chegou ao auge, foi um período de acontecimentos extraordinários, com experimentação social e realinhamentos democráticos em larga escala.[...].

Ao nacionalista a padronização e a marca americana que acompanham os veículos de comunicação de massa apareciam como efeitos negativos da presença estrangeira. É claro que à geração seguinte, para quem o novo clima era natural, o nacionalismo é que teria de parecer esteticamente arcaico e provinciano. Pela primeira vez, que eu saiba, entra em circulação o sentimento de que a defesa das singularidades nacionais contra a uniformização imperialista é um tópico vazio. Sobre fundo de indústria cultural, o mal-estar na cultura brasileira desaparece, ao menos para quem queira se iludir.

[...] observe-se ainda que imposição ideológica externa e expropriação cultural do povo são realidades que não deixam de existir porque há mistificação na fórmula dos nacionalistas a respeito. Estes mal ou bem estiveram ligados a conflitos efetivos e lhes deram alguma espécie de visibilidade. Ao passo que os modernistas da mídia, mesmo tendo razão em suas críticas, fazem supor um mundo universalista que, este sim, não existe. [...].

A filosofia francesa recente é outro fator no descrédito do nacionalismo cultural. A orientação antitotalizadora, a preferência por níveis de historicidade alheios ao âmbito nacional, a desmontagem de andaimes convencionais da vida literária (tais como as noções de autoria, obra, influência, originalidade etc.) desmancham, ou ao menos, desprestigiam a correspondência romântica entre o heroísmo do indivíduo, a realização da grande obra e a redenção da coletividade, correspondência cujo valor de conhecimento e potencial de mistificação não são desprezíveis e que anima os esquemas do nacionalista. O esvaziamento pode ser fulminante e convencer em parte, além de render conforto ao sentimento nacional onde menos se espera.

[...]. Seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor-próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais.[...]. Sobretudo o problema da cultura reflexa deixaria de ser particularmente nosso, e, de certo ângulo, em lugar da almejada europeização ou americanização da América

Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais. Leiam-se, desse ponto de vista, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago (Uma literatura nos trópicos, São Paulo: Perspectiva, 1978), e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos (Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.44. jan./dês. 1983).

[...]. Contrariamente ao que aquela análise faz supor, a quebra do deslumbramento cultural do subdesenvolvido não afeta o fundamento da situação, que é prático.[...]. Digamos que a fatalidade da imitação cultural se prende a um conjunto particular de constrangimentos históricos em relação ao qual a crítica de corte filosófico abstrato, como essa a que nos referimos, parece impotente.

[...]. Visto do ângulo da cópia, o anacronismo formado pela justaposição de formas da civilização moderna e realidades originadas na Colônia é um modo de não-ser, ou ainda, a realização vexatoriamente imperfeita de um modelo que está alhures. Já o crítico dialético busca no mesmo anacronismo uma figura da atualidade e de seu andamento promissor, grotesco ou catastrófico.

[...]. Sem prejuízo de seus aspectos inaceitáveis – para quem? – a vida cultural tem dinamismos próprios, de que a eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros. A questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada.¹⁸⁹

Roberto Schwarz, *Nacional por Subtração*
Aula na Funarte, 1985

“Pós-tudo” é o título deliberadamente provocador de um poema de Augusto de Campos (Folhetim, 27, jan. 1985).[...].

[...]. Tratar-se-ia da experiência do Concretismo, de que o poeta foi figura central, como todos sabem. Ainda aqui o “mudei tudo” agitará as opiniões, pois envolve um juízo de realidade. Não faltará quem discorde, pensando que a concentração de toda mudança numa pessoa só é uma licença poética. Outros, entre os quais me incluo, verão o poema como enésimo exemplo de um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura

¹⁸⁹ SCHWARZ, R. *Nacional por Subtração. Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29-48.

brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e auto-propaganda, além de ser uma bobagem provinciana.

[...].

[...]. O que é “mudar tudo”? Na falta de especificação do objeto, também o sujeito não se especifica. Idem para a idéia de mudança, que fica neutralizada, nem boa nem má. Em termos de clima, este último resultado capta alguma coisa do presente, e parece caucionado pela ironia do título, que alude ao debate atual sobre o pós-moderno.[...]

[...]. Como não temos parâmetros, o que fica é a gesticulação abstrata do desejo de transformar, embalada em tipografia atraente. A mesma alteração vale para os outros contextos temáticos que assinalamos: revolução, luta literária, programa modernista, passado pessoal significativo, todos estão presentes através de um esquema do fazer transformista em geral – projeto, transformação, transformação do transformador – que na falta de seu objeto se reduz a imagem, encenação e ideologia de si mesmo.[...]. A transformação do programa da arte moderna em ideologia de consumo e conduta não é particularidade brasileira, mas a data histórica marcada pelo poema de Augusto de Campos creio que seja essa.¹⁹⁰

[...].

Roberto Schwarz, *Marco Histórico*.

Folhetim – Folha de São Paulo, 31 de março de 1985.

Enquanto trabalha na esperada segunda parte de seu estudo sobre Machado de Assis, apura a reflexão sobre o descompasso temporal como estrutura social e literária e define sua posição na crítica literária brasileira, Roberto Schwarz lança em 1987 *Que horas são? Ensaios*, uma coletânea que reúne textos dispersos escritos entre 1979 e 1986, publicados em periódicos como a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Novos Estudos Cebrap*, *Leia Livros* e *Movimento UNE*. A coletânea abrange conferências em Paris e Princeton, aula na Funarte, comunicação à SBPC, prefácio a Machado de Assis, posfácio para Zulmira Ribeiro Tavares, polêmica com Augusto de Campos ensaios incluídos em volumes de homenagem a Antonio Candido, Paulo Emílio e Anatol Rosenfeld, contribuição para a plataforma cultural do PT, e uma crítica a *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho.

¹⁹⁰ SCHWARZ, R. Marco histórico. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.57-66.

[...].

O “Que hora são?” do título aponta diretamente para uma das imagens mais constantes nos ensaios de Schwarz desde A sereia e o desconfiado (1965) – a do relógio, e para alguns de seus temas centrais de reflexão – a experiência reiterada do desconcerto (entre ideário liberal e paternalismo autoritário, modernização e conservadorismo, vanguarda e conformismo) e a afirmação do descompasso histórico como mola mestra da vida intelectual (e do dia-a-dia) brasileira.

[...]. Em suma: seria preciso trabalhar com “dois relógios” simultaneamente para determinar a hora histórica num país dependente, com um método comparativo se se deseja analisar a sua literatura, com dois “espelhamentos” (da “inovação européia” e da “organização social brasileira”, cf. a análise de “pobre alimária”, de Oswald, no último livro) se o interesse é compreender as relações entre forma literária e o processo social na sua produção cultural.

[...].¹⁹¹

Flora Süssekind, *A elipse e o relógio*.

Entre 1965 e 1987, a alternância entre longos estudos sobre um autor e ensaios sobre temas variados (literatura, política, cinema, música, arquitetura) e a ativa colaboração no periodismo marcam visivelmente a vasta produção do crítico.

Desde que haja alguma coisa em comum aos trabalhos, sou a favor desse tipo de mistura, que a especialização acadêmica e o purismo das teorias literárias foram pondo de lado. A crítica que se fechou na literatura e se desinteressou do resto não saiu melhor, nem, aliás, mais artística.¹⁹²

¹⁹¹ SÜSSEKIND, Flora. A elipse e o relógio. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p.44.

¹⁹² SCHWARZ, Roberto. SCHWARZ, Roberto. Duas meninas na periferia do capitalismo. (entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Mais! – Folha de São Paulo*, 01/ junho/1997.

A coisa em comum que percorre os trabalhos do crítico, como bem observou Flora Süssekind, é a figura do relógio. A idéia dos dois relógios, retomada do ensaio de Schwarz sobre Kafka e associada a *Hamlet* e seu tempo “out of joint”, pode ser melhor apreendida, no entanto, seguindo o próprio crítico, na figura de um único relógio, aquele agora já tradicional e antigo, de dois ponteiros. Se em Kafka temos um ponteiro movido pelos homens e outro, o essencial, movido por uma potência estranha e má, na sociedade brasileira temos uma particularidade em que um dos ponteiros quase não anda, a colônia pouco modificada em que as datas são irrelevantes, enquanto o outro ponteiro, a metrópole, gira ininterruptamente. Não se trata de um descompasso de um relógio em relação ao outro, mas de um compasso característico do funcionamento de um mesmo relógio. Um ritmo único e constante que comanda duas temporalidades distintas: incompatibilidade e co-presença da inércia e do movimento, do humano e da potência estranha e má, da periferia e do centro, do lugar e das idéias.

Ao apontar o descompasso como o ritmo dúplice e perverso do relógio capitalista, Roberto Schwarz também produz um movimento dúplice de leitura. De um lado, temos a rejeição à adoção da última moda e a reiterada afirmação de um tempo não-homogêneo, não linear, que passa e não passa, em que o incompleto convive com o completo, numa promiscuidade entre passado e presente. De outro, temos a aposta na crítica ao descompasso, um engajamento na tarefa de formação e intervenção em uma realidade mudável.

Na visão de Paulo Prado, o futuro não pode ser pior do que o passado em uma terra viciada pelo estado de sítio e pela imitação. Uma suspensão da lei que confunde criminosos e inocentes, um estado de exceção no qual o passado é presente, uma terra em que uma viagem é uma incursão à história, resultantes, na explicação de Caio Prado Jr., da nova ordem, do mundo moderno no qual a Europa se estende dominadora em um processo que integra o Universo. Um mundo, como diria Sloterdijk, em que a potência de ilustração do globo colocou a terra ao alcance das mãos dos europeus. Espectadores privilegiados do anacronismo, ou da condição de possibilidade da história exacerbada pelo capitalismo, como ensina Paolo Virno, os pensadores da terra alcançada pela expansão intervencionista e universalizadora da Europa se concentram na co-habitação dos contrários que assistem em primeira mão, ao vivo e a cores.

Nessa terra sem soberano e sem lei alcançada pelos europeus, nesse lugar em que o passado toca os nervos, Gilberto Freyre busca a introspecção proustiana de uma história íntima, uma aventura da sensibilidade, um meio de nos sentirmos nos outros que vieram antes de nós, ao mesmo tempo em que, enquanto o estado de exceção e de guerra se estende

sobre as nações soberanas da Europa, Walter Benjamin busca o encontro do outrora com o agora, em pequenos elementos que concentrem a máxima tensão.

Ao fugir da barbárie instalada na Europa, Theodor Adorno se depara, na terra civilizada por mercadores e religiosos europeus e que nesse momento decide a guerra na metrópole, com outra barbárie, resultado da expansão da mercadoria em todos os domínios, do triunfo da utilidade e da imposição do valor de troca na cultura dominada por uma técnica que produz semelhança. Quando alcança a terra de Paulo Prado, Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre, na fuga da Europa sitiada de Benjamin e Adorno, Vilém Flusser, ao olhar para a frente, aposta no espanto e na criatividade intelectual, e detecta o fim de uma época, a passagem do espanto ao tédio característica de uma geração que assiste com nojo à expansão do mundo dos instrumentos e das máquinas, projeções e prolongamentos do homem. Ao olhar para trás e contemplar na Europa o resultado da globalização aguda das intervenções humanas, Peter Sloterdijk define a modernidade como um des-animismo em ação e aposta no artifício e na construção.

A vertiginosa circulação dos artifícios criados pelo homem moderno (imprensa, moeda, globo, relógio, fotografia, cinema), a continuidade inexorável do progresso e a busca desenfreada da modernização revelam um esforço de sincronização que culmina no tempo simultâneo do presente. O ator de uma história desenvolvimentista e emancipadora revela-se um anestesiado e impotente espectador da instantaneidade, do veloz e incessante desfile de imagens sobre o espaço mundializado em que nada parece acontecer, além da crescente artificialidade, ubiquidade e simultaneidade.

Nessa cena, a imagem cinematográfica reproduzida infinitamente, zona de indiferenciação entre memória e presente, real e artificial, que nos persegue desde o século XIX, deixa ver a configuração saturada e tensa do presente, cristal de tempo lapidado pela técnica. No momento em que a fronteira da nação se dilui, em que a massa da revolução industrial e o povo do estado democrático deixam ver seu resíduo inassimilável na multidão

que vagueia, em que a imagem atravessa uma cultura internacionalizada, em que o império se expande com arrogante visibilidade, nesse presente em que o espaço deixa de ser importante, o tempo e a imagem se tornam o elemento central.

Trata-se de aprender a herdar, a viver com o outro, a dialogar com quem pensou o problema antes de nós e diante de nós, de se abrir a uma “*política* da memória, da herança e das gerações”, como diria Derrida.¹⁹³ Lembrar e esquecer, escolher e deixar escapar, repetir e cortar, hesitar e decidir. A tarefa do herdeiro consiste em uma operação de montagem de fragmentos inatuais, esquecidos, inoperantes, de promessas não cumpridas, em outro contexto possível, já que nenhuma tradição dura sozinha e toda fragmentação é contrariada pela linearidade de um relato.

Salvo engano, na crítica literária brasileira Roberto Schwarz parece ser um dos mais interessados no tempo, não só como uma questão política capital para pensar o país do descompasso, do fora de lugar, do *out of joint*, mas também, dialeticamente, como a marca da “grande literatura”, aquela que apreende a fatalidade da convivência entre temporalidades distintas na forma literária, a exemplo do “mestre na periferia do capitalismo”. A idéia de desajuste temporal herdada dos mestres da interpretação nacional fascina o crítico que descobriu a terra alcançada ao entrar para a universidade. A convivência da civilização e da barbárie, do que dá a impressão de estar fora do lugar, abriga o tempo, a temporalidade do tempo e o que ela torna possível, a história; abriga o mundo e a atualidade, o tempo como o “nosso tempo”, o presente, isso que nos parece sempre desajustado.

O crítico arguto que detecta a centralidade da discrepante simultaneidade do arcaico e do moderno e elege a formalização do descompasso como critério de valor nas cuidadosas análises literárias, o ensaísta minucioso que persegue na leitura da cultura e da sociedade uma forma de intervenção política e alerta para os males da indústria cultural, destaca o

¹⁹³ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. (Trad. Anamaria Skinner). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.33

cinema como ponto nevrálgico nessa reflexão: o componente industrial do cinema atualiza e reformula os termos do desajuste entre aspirações culturais e condições locais.¹⁹⁴

Assim, é seguindo os passos e as pistas deixadas por Roberto Schwarz ao longo de quatro décadas, em seus seis livros de crítica e na ampla colaboração com o periodismo, que reduzo o foco do meu olhar para concentrá-lo em três únicos textos – as análises dos filmes *8 ½* de Fellini, em 1965, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, em 1966, e *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, em 1985. Nesse detalhe de sua vasta obra encontro os pontos que me permitem ler, em termos atualizados, aquilo que Schwarz persegue, o anacronismo como figura da atualidade, na relação entre imagem e tempo, cinema e história, literatura e política.

2. Diante da tela

8 ½: 1963, Itália. **Ficha técnica**: direção – Federico Fellini; assistentes de direção – Guidarino Guidi, Giulio Paradisi, Francesco Aluigi; argumento – Federico Fellini, Ennio Flaiano; roteiro - Federico Fellini, Túlio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; fotografia – Gianni Di Venanzo; música – Nino Rota; montagem – Leo Catozzo; preto e branco; 114 min. **Elenco**: Marcello Mastroiani, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale,, Rossela Falk, Bárbara Steele, Guido Alberdi, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul. **Sinopse**: Guido Anselmi é um famoso diretor em busca de repouso e de um pouco de evasão em uma renomada estação termal.

¹⁹⁴ SCHWARZ, R. Fim de século. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Realidade e imaginação se mesclam em sua mente e o lugar que deveria lhe propiciar cura e relaxamento se povoa de personagens que fazem parte de sua vida. A chegada de sua amante Carla e depois de Luisa, a mulher, e da atriz Claudia, mítico símbolo de puros sentimentos, e, simultaneamente, o colóquio com o produtor, os técnicos, com os freqüentadores habituais das termas, sejam verdadeiros ou irreais, aumentam a confusão de Guido e fazem vir à tona as lembranças mais longínquas de sua vida: o colégio e seus pais, que depois encontrará, embora mortos há tempos, em um cemitério. Guido está em crise, talvez tenha que renunciar ao filme no qual está trabalhando. Quando está abandonando definitivamente o projeto do novo filme, no set aparecem de novo os personagens da sua vida. Guido no meio deles com o megafone dá ordens e todos obedecem em harmonia e se dão a mão, formando uma ciranda que desfila alegremente. **Prêmios:** *Oscar* de melhor filme estrangeiro, 1963; Grande prêmio *Festival de Moscou*, 1963; *Prêmio Bodil*, Copenhagen, 1964.¹⁹⁵

OS FUZIS: 1963, Rio de Janeiro. **Ficha técnica:** direção e roteiro – Ruy Guerra; assistente de direção – Cecil Thiré; argumento – Pierre Pelegri; roteiro – Miguel Torres; fotografia – Ricardo Aronovich; cenografia – Calazans Neto; montagem – Rainumdo Higino; música – Moacir Santos; letreiros – Ziraldo; locação – Bahia; preto e branco, 35mm; 81 min. **Elenco:** Átila Iório, Nelson Xavier, Paulo César Pereio, Hugo Carvana, Maurício Loyolla, Maria Gladys, Leônidas Bayer, Maria Lígia, Ruy Polanah, Cecil Thiré, Joel Barcelos, Antônio Pitanga, Ivan Cândido, Paulo Campos, Maria Adélia, Billy Davis, Hugo Kusnetsoff. **Sinopse:** Num bolsão de fome no Nordeste, um grupo de soldados e um motorista de caminhão tentam impedir que a população faminta da seca no sertão da Bahia invada e saqueie um depósito de alimentos. Depois de muita indecisão, o motorista acaba por incitar o povo a invadir e acaba sendo morto por um soldado. **Prêmios:** quarto lugar, *Prêmio Governo do Estado da Guanabara*, 1965; melhor ator secundário (Nelson Xavier) e melhor fotografia, *Prêmio Governador do Estado de São Paulo*, 1965; *Urso de Prata*,

¹⁹⁵ *Otto e mezzo*. Disponível na internet. <http://www.federicofellini.it/filmografia>

Festival de Berlim, 1964; menção honrosa, *Festival de Acapulco*, 1964; melhor fotografia, *Festival Colombiano*, Gênova, 1964.¹⁹⁶

CABRA MARCADO PARA MORRER: 1964/84, Rio de Janeiro. **Ficha técnica:** direção, argumento e roteiro – Eduardo Coutinho; fotografia – Fernando Duarte (1964) e Edgar Moura (1981); montagem e edição – Eduardo Escorel; música – Rogério Rossini; narração – Ferreira Gullar, Tite de Lemos e Eduardo Coutinho; colorido; 35 mm; 119 min. **Participação:** Elisabete Teixeira, ex-presidente da Liga Camponesa de Sapé, Paraíba, e sua família, João Virgínio dos Santos e os moradores do engenho Galiléia, Pernambuco. **Sinopse:** No início dos anos sessenta, um líder camponês, João Pedro Teixeira, é assassinado por ordem dos latifundiários do Nordeste. As filmagens de sua vida, interpretada pelos próprios camponeses, foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. Dezesete anos depois, em 1981, o diretor retoma o projeto e procura a viúva Elisabete Teixeira e seus dez filhos, dispersados pela onda de repressão que se seguiu ao episódio do assassinato. O tema principal do filme passou a ser a trajetória de cada um dos personagens que, por meio de lembranças e imagens do passado, evocam o drama de uma família de camponeses durante os longos anos do regime militar. **Prêmios:** melhor filme, *I Fest-Rio*, 1984; melhor documentário, *Festival do Novo Cinema Latino-Americano*, Havana, 1984; grande prêmio, *Festival Internacional de Cinema de Tróia*, Portugal, 1985; prêmio do Fórum de Cinema Jovem, *XXXV Festival de Berlim*, 1985; Festival de Cinema, *Centro George Pompidou*, 1985; grande prêmio, *Festival de Cine Realidade*, Paris, 1985.¹⁹⁷

Ao longo de quatro décadas de crítica Roberto Schwarz escreve três ensaios sobre cinema: “8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria” (1965), “O cinema e *Os Fuzis*” (1966) e “*Cabra marcado* e o fio da meada” (1985). Assim como a maioria

¹⁹⁶ SILVA NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002, p. 368.

¹⁹⁷ Idem. *Ibidem*, p. 138.

de seus ensaios sobre cultura, política ou literatura, os três partem dos periódicos para os livros. No número de estréia da *Revista Civilização Brasileira* aparece a primeira crítica, sobre o filme de Fellini, incluída em seguida no seu livro inaugural de ensaios, *A Sereia e o desconfiado*. Na mesma revista, no ano seguinte, o crítico publica seu segundo ensaio, sobre o filme de Ruy Guerra, que reaparece na década seguinte em *O pai de família e outros estudos*, seu segundo livro de ensaios. Vinte anos depois, a terceira crítica, sobre o filme de Eduardo Coutinho, é publicada no caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo* e, dois anos depois, em *Que horas são?*, seu terceiro livro de ensaios. São também três as questões que se repetem ao longo desses vinte anos: os usos e os efeitos da técnica cinematográfica, a concepção de tempo e de história, a relação entre arte e política, ou, entre intelectual e povo.

2.1 Ler e ver

Poemas não compõem um romance

Enquanto se trata nas termas de Chianciano, Fellini escreve, em carta ao amigo e roteirista Bruno Rondi, o primeiro esboço do que viria a ser *8 ½*:

Brunellacio: em vez dos apontamentos esparsos que havia prometido, vou tentar resumir-te tudo o que até agora tenho na cabeça. Vejamos: um tipo (um escritor? Um profissional qualquer? Um empresário teatral?) é obrigado por uma moléstia não muito grave a interromper, por uns quinze dias, o ritmo habitual de sua vida. É a campanha de alarma: qualquer coisa em seu organismo se obstruiu e, por isso, ele deve ficar em repouso, sem fazer

absolutamente nada, em Chianciano. Já te falei do lugar, e por isso tu já sabes tudo a respeito dele.

O tipo se vê colocado em situações que, muitas vezes, tornam-se pesadíssimas, mas não se arrisca a decidir-se por uma ou outra. Tem uma mulher. Tem uma amante. Tem, também, uma infinidade de relações entre as quais se debate como mosca numa teia de aranha; mas, sem tais ligações, acabaria provavelmente caindo no vazio mais angustiado, porque ele se sente como se não estivesse ancorado em nada. A total disponibilidade do seu modo de ser lhe surge, com o passar dos dias, como uma espécie de medrosos delírios sem sentido e sem objetivo. Como, portanto, pôr tudo em ordem? E pôr em ordem o quê? O verdadeiro sentido de tudo não consistirá, talvez, em inserir-se, com toda a sua vitalidade possível, nessa espécie de fantástico balé, apenas procurando, por intuição, seguir o ritmo?

[...]

O seu cotidiano desenvolve-se, assim, em dois planos. O real, resultante dos encontros no hotel e na fonte; amigos que vêm de Roma para visitá-lo, a amante, que ele mantém num outro hotelzinho, e a mulher que, um belo dia, aparece para lhe fazer companhia. E num segundo plano, o fantástico, de sonhos, de imaginações e de lembranças que o agridem toda vez que julgarmos conveniente fazê-lo.

[...]

Em resumo, quase tudo está aí. Gosto muito. Ainda não sei muito bem por que. Insisto em que o filme deve ser extremamente lindo, lúcido e transparente. Pensava em Boticelli. Também pensei que o protagonista deveria elaborar, durante as férias, um trabalho literário. Isto é, deveria escrever qualquer coisa como um verbete para uma enciclopédia, sobre algum personagem histórico, como Messalina, São Francisco, mas seria melhor um personagem do mundo pagão. Talvez esse personagem apareça uma ou outra vez, como evocado pela concentração do seu pensamento.

Que significará tudo isso? Flaiano sugeriu o título *A bela Confusão*, mas não gosto muito. Aliás não gosto de nada.

Parece-me que a verdadeira chave de toda essa embrulhada continua a ser aquela de que te falei quando conversamos a respeito pela primeira vez: um retrato em várias dimensões de um tipo assim e assado. Um balé fantástico, um mágico caleidoscópio... mas estas são também palavras que se prestam a mil equívocos.

[...].

Outubro de 1961¹⁹⁸

¹⁹⁸ FELLINI, Federico. Apud. CEDERNA, Camila. *A bela confusão*. FELLINI, F. 8 ½. (Coord. Editorial Camila Cederna – Trad. Joel Silveira). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972, p.7/8.

Reunido em 1965 com Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, para uma conversa destinada a abrir a seção de cinema da *Revista Civilização Brasileira*, Glauber Rocha conta que os jovens do cinema novo declaravam quem gostava de Fellini um “boçal”.¹⁹⁹ Glauber passa a gostar de Fellini depois de ouvir de Buñuel que *8 ½* “es uma película fantastique”, e anos depois relembra que:

A Revolução Cultural de 68 questiona a Fantazya de Fellini: não reflete a luta de classes, visão de mundo decadentista, seu tema não é a sociedade mas Ele, um Indivíduo que mobiliza capitais para “iludir” as massas com suas mágicas cinematográficas.²⁰⁰

A primeira crítica de cinema de Roberto Schwarz, “*8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria*”, publicada nas páginas seguintes ao debate de Glauber e Nelson Pereira dos Santos, também constata que o tema do filme, a obsessão de Guido, é ultrapassado e que “estaria certo dizer, como disseram os críticos de esquerda, que ele não interessa”.²⁰¹ Entretanto, o então jovem crítico enxerga uma outra possibilidade para explicar o seu interesse, também de esquerda.

É fácil gostar de *8 ½*, e mais difícil dizer por quê. Presa à psicologia de Guido e da criação artística, a discussão tende a perder-se em banalidades sobre a persistência infeliz mas feliz do menino no quarentão. O alcance do filme é maior, transcende a psicologia. Fosse psicológico o seu eixo, não haveria prejuízo essencial em transformar o cineasta num músico ou escritor, pois a distância entre a experiência infantil e a realização artística ou pessoal permaneceria a mesma. Lembrado o filme, entretanto, sabemos que o prejuízo seria enorme. A profissão de Guido é o contexto indispensável de *8 ½*: em contato com a indústria do cinema os problemas tradicionais do artista e do intelectual tomam feição nova e piorada.²⁰²

¹⁹⁹ Viany, A. et al. Cinema Novo: origens e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*. n.1. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, março de 1965, p. 188.

²⁰⁰ ROCHA, Glauber. Glauber Fellini. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 200.

²⁰¹ SCHWARZ, R. *8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria. A sereia e o desconfiado*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 192.

²⁰² Idem. *Ibidem*, p. 189.

Entre Fellini e a esquerda, na contramão das discussões sobre *8 ½*, transformando o que poderia ser defeito em tema, provocando um deslocamento do psicológico para o social, separando o diretor do personagem, Roberto Schwarz desencadeia uma operação de salvamento do filme.

Acusa-se *8 ½* de ampliar desmesuradamente uma angústia pequena. Mostramos, já, que esta ampliação é tema do filme, e não seu defeito. O engano vem da identificação de Guido e Fellini, autorizada pelos colunistas de mexerico, pelo próprio diretor, talvez, mas não pelo filme. Se Fellini é Guido, os conflitos deste campeiam idênticos no peito daquele, que seria o bobo de suas próprias limitações, um pequeno-burguês nostálgico e fantasioso incapaz de fazer coisa que preste. Para defender *8 ½* é preciso mostrar em Guido a personagem, explicitar a diferença entre o seu modo de ver e o nosso de vê-lo vendo. Quanto mais idiossincráticos os seus propósitos, maior o significado social de sua figura, que resta expor.²⁰³

Se Fellini não é um burguês bobo e limitado é porque o significado social da banalidade de seu protagonista reside no seu contexto indispensável: o cinema nascido da indústria, a “primeira forma de arte a ter circulação forçada”. A indústria do cinema, que tem alcance nacional e faz com que todos queiram se mostrar, dá potência a Guido, que, no entanto, não a realiza, não faz justiça a todos: “a concepção de Guido, entretanto, é burguesa; o seu anseio é de objetivar uma visão pessoal, idiossincrática, uma fixação infantil de que assim ficaria liberto.”²⁰⁴

Se o tema explícito do filme é a psicologia de Guido, Roberto Schwarz está interessado no que está implícito: “Há descompasso entre as forças sociais desencadeadas e o particularismo que as rege”. O cinema questiona a concepção individualista e burguesa da arte, enquanto Guido, o cineasta burguês, demonstra a monstruosidade da posse privada de seus meios, exercendo a tirania da subjetividade ao buscar nos atores a sua visão pessoal.

A obra não é feita para o bem do mundo, mas é o mundo que existe para subsistência da visão. Esta frase, que para os estetas do século XIX era metafórica e exprimia repulsa em face da comercialização filistina da vida, ganha sentido prático e real quando associada ao cinema e ao seu poder econômico. Aliada ao poder industrial, a delicada exigência de autenticidade

²⁰³ Idem. Ibidem, p. 190-191.

²⁰⁴ Idem. Ibidem, p. 190.

subjetiva põe a mostra o seu lado prepotente, a fúria de impor aos outros a própria visão; fúria que é simbólica da violência diariamente realizada na vida competitiva. Uma idiossincrasia quer ser melhor que a outra. O cinema, pelas exigências práticas de sua linguagem, explicita o que fica implícito nas outras artes: há violência social no impulso que leva à elaboração de mitologias pessoais, mesmo nas filigranas de um poema hermético.²⁰⁵

Enquanto o cinema traz à tona o descompasso entre forças sociais e mitologias pessoais, entre possibilidade técnica e persistência do ultrapassado, Schwarz não hesita em optar por um dos lados. Ao assistir o filme em que Fellini filma Guido filmando, o crítico encontra dois modos de filmar, ou, dois modos de entender a arte, que se desdobram em infinitas oposições: coletivo/individual, objetivo/subjetivo, forças sociais/particularismo, romance/poema. Fellini, o diretor que faz o filme considerado “bom”, parte dos atores filmados em sua “natureza individual” e não de “personagens imaginárias”, enquanto filma o procedimento inverso ao seu, o filme “ruim” do protagonista cineasta que parte de suas obsessões para “buscar nos atores a semelhança”, a imitação de um original, “cópia barata”. A essas duas maneiras de filmar correspondem dois tipos de imagem:

Para Guido as imagens valem quando biograficamente saturadas; o seu critério é a memória, a sua tarefa a recriação. Para $8\frac{1}{2}$, as imagens valem quando plenamente realizadas; o critério é a significação objetiva, a tarefa é a *revelação* de possibilidades do objeto.²⁰⁶

Na oposição entre uma imagem que recria e uma imagem que revela, Roberto Schwarz encontra a diferença entre a banalidade de Guido (que não consegue ultrapassar os impasses da infância e que circula entre o presente, a memória e a fantasia tendo como senha de passagem detalhes visuais que lhe garantem prazer na recorrência) e a generalidade que esses impasses (igreja/perdidas, província/cidade grande, mulheres serviçais/mulheres independentes, vida normativa/sexualidade) adquirem no filme de Fellini, ao compor um “padrão típico” de “alcance ocidental”. No entanto, apesar de ressaltar a imagem “boa”, o crítico de cinema rejeita aquilo que chama de “postura visual”.

²⁰⁵ Idem. Ibidem.

²⁰⁶ Idem. Ibidem, p. 191-192.

Por força das repetições e variações, as imagens passam a reverberar. Exigem e suscitam uma atitude peculiar, de atenção visual, empenhada em vislumbrar o que viu no que vê; um tipo de atenção sensorial, disponível, habitualmente reservado à música, pouco afim de decisões morais. Não importa firmar posição diante de Luísa ou Carla; importa redescobrir nelas a infância, o que é uma posição também. A postura estritamente visual não toma partido; constata e associa.²⁰⁷

Guido prefere apenas ver porque “as imagens não se negam ativamente, mesmo se contraditórias podem coexistir”. Uma postura contemplativa, “poligamia ativa e farta, permitida aos olhos”, que lhe permite se isentar diante dos opostos, não tomar partido. Mas Guido não é uma pessoa comum, é um cineasta que busca uma “imagem justa”, uma imagem “inacessível à reprodução”, a “ilusão de uma experiência imediata”, aquilo que o crítico destaca como sendo o centro do filme, tema e pressuposto técnico. Assim, a obsessão visual de Guido faz de $8 \frac{1}{2}$ um filme de “beleza visual assombrosa”, mas composto de imagens isoladas, que não se ligam à trama ou ao diálogo. Imagens felizes que resistem ao enredo do desastre, “dimensão das conseqüências e da responsabilidade”. Imagens que poderiam sugerir “outra ordem de coisas”, mas esse não é o interesse de Guido, que “não quer revolução, quer redenção”. Imagens, enfim, que provêm da “irrealidade”, que “negam, sublimam, superam conflitos reais”. O melhor exemplo dessas imagens Roberto Schwarz encontra na personagem Cláudia:

Cláudia não pode contracenar, não tem continuidade no mundo imaginário; a sua substância é o instante de Guido. Ela é como um poema seu. Mas poemas não compõem um romance.

Tomar o partido da incoerência, da imagem contra o enredo, do instante contra a sua conseqüência, é tomar o lado da irresponsabilidade; mas é o lado, também, das veleidades inibidas ou espezinhadas pela coerência que esteja no poder. Esta ambigüidade é o limite de Guido, seu fracasso como diretor, seu interesse como personagem.²⁰⁸

²⁰⁷ Idem. Ibidem, p. 195.

²⁰⁸ Idem. Ibidem, p. 200.

Ao mesmo tempo que a imagem de Guido está do lado da incoerência, da irresponsabilidade e da inconseqüência, ela, por isso mesmo, representa a obsolescência do mundo burguês, o “horizonte efetivo, mas nunca explicitado, de 8 ½ e de nossa cultura”. Com a ajuda de Walter Benjamin e seu ensaio sobre a reprodutibilidade, Roberto Schwarz mais uma vez chama a atenção para o fato de que é o cinema, por representar um “novo estágio da técnica”, que possibilita a visibilidade dessa obsolescência.

Há gestos que só se fazem quando sozinho – as criancices de Guido, no banheiro e no corredor – ou diante da câmara, que mostrará o gesto a todos. Neste paradoxo está cifrado o alento utópico do cinema. O filme, por sua imparcialidade mecânica e pela circulação social que tem cria ou ajuda a criar uma universalidade que não é teórica apenas, mas é prática; pode haver publicidade total de tudo. Representa um estágio técnico em que os segredos e, portanto, o antagonismo organizado só artificialmente se mantêm. Libera o indivíduo de sua posição particular na sociedade, de seu convívio restrito e restritivo, para dar-lhe como esfera o conjunto da vida social. Não se trata apenas de uma ampliação. É o próprio eixo do convívio que se desloca. A referência coletiva suscita as faculdades que o conflito imediatista abafa. O olho cinematográfico é um confessionário especial: quem ouve não é um padre autoritário mas é a nação em seus momentos de curiosidade e lazer; tudo que diverte e não atrapalha merece absolvição, i. é, licença. Diante do olho universal da ciência, diante do universalizador concreto que são os *mass-media*, as peculiaridades pessoais deixam de ser fraqueza secreta e sinal de inumanidade – o que sempre foram no interior do contexto competitivo – como as contradições sociais deixam de ser fato natural e insuperável. O cinema, a psicanálise, a sociologia, o convívio cerrado na cidade grande, essas perspectivas tornam insustentável a ficção burguesa da natureza humana, da sociedade composta de bichos proprietários, competitivos e monogâmicos. *Nestas circunstâncias, que são as do filme, a persistência da ordem tradicional de vida é particularmente penosa.* Leva à generalização da má fé, e ao nascimento de novas formas dela.²⁰⁹

A defesa de 8 ½ desencadeada por Roberto Schwarz passa por uma argumentação baseada em inversões. A acusação de individualismo burguês ultrapassado, imputada ao filme de Fellini pela crítica de esquerda, é procedente, desde que dirigida a outro réu: o personagem cineasta. O defeito visto pela esquerda,

²⁰⁹ Idem. *Ibidem*, p. 203

o interesse privado em recriar imagens da infância, se transforma no tema central dessa mesma esquerda, a posse privada dos meios de produção. Fellini não é Guido. Fellini não comete, portanto, o crime. Pelo contrário, ele é a testemunha ocular que filma o crime de Guido e expõe o significado social do próprio cinema: a aliança com a indústria que piora os problemas tradicionais do artista e do intelectual, violando o confessionário e revelando o segredo, explicitando o que nas outras artes permanece implícito.

A diferenciação entre Fellini e Guido permite que se ressalte a distância entre as potencialidades revolucionárias abertas pelo cinema e o uso privado que as trai: a imparcialidade da técnica e a circulação forçada do produto industrial dão ao cinema alcance nacional, a possibilidade de universalidade através de um padrão típico, as condições de dar visibilidade à insustentável ficção burguesa. Uma potência do coletivo que é traída ao ser realizada em proveito próprio, utilizada na construção de uma mitologia pessoal. Resquício burguês que não é exclusividade do cinema e pode ser encontrado até mesmo na arte mais elitista, nos poemas mais herméticos. Visto dessa maneira, Fellini faz um uso revolucionário da técnica para problematizar justamente o uso fascista de Guido, marcando na tela a dicotomia estabelecida por Benjamin no texto sobre a reprodutibilidade, cuja tradução é publicada pela mesma *Revista Civilização Brasileira*, três anos depois, em 1968.

Quando Schwarz parte da distinção entre os usos da técnica e enaltece a potencialidade do coletivo no cinema, ele despreza aquilo que chama de postura visual. A técnica cinematográfica produz imagens que reverberam por repetição e variação, imagens isoladas, sem enredo, nas quais os contraditórios convivem, imagens que retiram do espectador o poder de decisão, de opção, deixando-lhe apenas o direito de associar e constatar. Leitor atento de *O Capital* e do ensaio sobre a reprodutibilidade, Roberto Schwarz vê no cinema o descompasso entre meios de produção e forças produtivas, entre infraestrutura e superestrutura, entre as possibilidades da nova técnica e a arte tradicional burguesa. Diante da diferença de ritmo, o crítico, ao contrário do espectador de cinema, faz opções inequívocas: aposta na promessa de uma política do coletivo e do direito do trabalhador à própria imagem; rejeita a persistência da arte tradicional que não acompanha o passo das

mudanças sociais; denuncia o uso individual e a imagem copiada como traição ao potencial revolucionário da técnica; nega a percepção visual. Ao fazer essa opção, o interesse na potência do cinema acaba por recusar aquilo que é próprio do cinema, a imagem artificial. A centralidade das transformações culturais que devem acompanhar as mudanças sociais termina por excluir as formas de percepção características e fundadoras do coletivo moderno, as multidões e as massas. Ao denunciar a sensibilidade anestesiada pela reverberação das imagens, a alienação de um sujeito condenado a constatar e associar imagens isoladas e irreais, Roberto Schwarz vai ao cinema mas não quer ver montagem e justaposição, fragmentação e choque, convívio dos contrários.

Na multidão de Baudelaire, atravessada por estímulos óticos, auditivos e visuais, choques e colisões, Benjamin encontra uma sensação de modernidade cujo preço é a experiência do choque: um embotamento dos sentidos pelo excesso de estímulos, uma atrofia da experiência pela liquidação da memória. É nessa sociedade industrial, ofuscante e hostil, que Benjamin vê a dúplice função da tecnologia de reprodução de imagens, como extensão da sensibilidade e como proteção ao excesso de estímulos: a fotografia retém o passado, amplia a memória e, ao mesmo tempo, sacia os olhos. Ao detectar uma crise da percepção em um sujeito bombardeado de estímulos sensoriais e, ao mesmo tempo, alienado do senso corporal pelas novas tecnologias, Benjamin não as descarta, mas acredita, como mostra Susan Buck-Morss, que para devolver sensibilidade é preciso passar através dessas tecnologias, trabalhando em montagens e justaposições que “criam uma experiência sintética que ressoa no nosso próprio tempo.”²¹⁰

Entre o psicológico e o social, entre sensível e inteligível, entre a biografia individual e o significado coletivo, entre a deformação e o real, entre a imagem e o enredo, entre o poema e o romance, Roberto Schwarz toma decisões morais que excluem a convivência dos que se negam. Se a imagem isolada representa o instante, a irresponsabilidade e a busca da redenção, se essa imagem se coloca do lado da incoerência, da irrealidade e do poema, o crítico de cinema faz a opção pelo enredo que representa a

²¹⁰ BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. KRAUSS, Rosalind et al. (editors). *October: the second decade, 1986-1996*. Cambridge: MIT Press, 1997, p.413.

consequência, a responsabilidade e a busca da revolução, decide pela trama que se coloca do lado da coerência, dos conflitos reais e do romance.

No momento em que estuda Benjamin e Adorno, a opção de Roberto Schwarz segue também a diretriz estabelecida por Lukács, como se pode ler em “Arte livre ou arte dirigida?”. O ensaio publicado pela *Revista Civilização Brasileira*, em tradução de Giseh Konder, um ano antes do ensaio de Benjamin, percorre um caminho histórico para demonstrar que a discussão da liberdade em arte é uma questão moderna, já que até então os artistas eram guiados “pela sociedade onde a criação deles entrava como parte da vida pública”. Desse constrangimento, segundo Lukács, nasce a “exigência de liberdade de criação, precisamente para realizar sob uma forma adequada o que é socialmente necessário no momento dado.”²¹¹ São as transformações da realidade social que determinam as mudanças na arte, de maneira que uma alteração na forma só pode advir de um conteúdo novo. A arte livre está essencialmente ligada à realidade e, portanto, em relação direta com seu público, carregando o “traço essencial de toda obra de arte autêntica em todos os tempos”: a necessidade de repercussão.

Assim, ao cortar a ligação direta entre arte e público, entre artista e realidade social, o capitalismo concede à arte uma aparência de liberdade total, quando na verdade corta a própria possibilidade de liberdade.

Quanto mais o sistema de produção capitalista se desenvolve em sua perfeição, mais a nova liberdade se torna absoluta. Cessa qualquer coerção temática: a liberdade total de invenção torna-se, na realidade, uma servidão. As relações diretas entre os diferentes gêneros e seu público desaparecem; dito de outra forma, desaparece a interação entre as dimensões, a estrutura, o modo de apresentação e um gênero concreto, determinado, da receptividade. Ainda aqui, tudo é abandonado à invenção pessoal do artista; a nova liberdade da arte é total. (...).

Tudo isso significa bem mais que o enfraquecimento, ou mesmo a desaparecimento do contato e da interação diretos entre o artista e seu público. Este público torna-se anônimo, amorfo; perde a sua fisionomia.²¹²

²¹¹ LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida? (Trad. Giseh Viana Konder). *Revista Civilização Brasileira*, n. 13. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, maio de 1967, p. 162.

²¹² Idem. *Ibidem*, p. 165.

O artista novo se dirige a uma massa amorfa, desorientada diante da ruptura das regras tradicionais, porque sua relação com o público perde o caráter imediato a partir da introdução de um novo intermediário, o capital que transforma a arte e o artista em mercadoria. A individualidade torna-se valor e a subjetividade passa a fundar a liberdade artística, com grandes prejuízos segundo Lukács: “A conquista da liberdade abstrata, negativa, formal, foi paga ao preço do abandono da liberdade concreta: a arte moderna renunciou à conquista da realidade objetiva, em troca da liberdade subjetiva.”²¹³

Para devolver forma, nome e fisionomia ao público, cabe ao “artista autêntico”, portanto, manter uma “luta de morte incessante” contra o capitalismo, o responsável pela abolição da relação imediata e pela circulação de formas falsas. Chega-se assim a uma tarefa paradoxal, já que para alcançar a verdadeira liberdade, a de estabelecer uma relação direta com a sociedade correspondendo às suas transformações, o artista deve recuperar aquilo que essa mesma transformação aboliu. Trata-se para Lukács de uma luta contra a “evolução moderna” da arte, contra a subjetividade que “deforma ao mesmo tempo a realidade interior e exterior”, caso das vanguardas e, particularmente, do surrealismo.

O teórico do realismo literário acompanha Schwarz ao cinema para juntos encontrarem em Guido o dilema do artista contemporâneo. O personagem cineasta representa a aliança com o capital industrial que o projeta como mercadoria de grande valor individual e lhe dá a liberdade de filmar imagens subjetivas, sem enredo e sem significado social, imagens tão irreais que, mesmo contraditórias, não se negam. O antídoto à irresponsável recriação de imagens subjetivas e isoladas de Guido é a revelação responsável de um enredo objetivo, no entendimento de Schwarz. O antídoto à irresponsabilidade da descrição, que desintegra a composição em partes autônomas, sem ligação, função ou significação, é a responsabilidade da narração que integra as partes da composição num autêntico encadeamento, concorda Lukács em “Narrar ou descrever”, publicado pela Editora Civilização Brasileira no mesmo ano em que publica, no primeiro número de sua revista, “8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria”.

²¹³ Idem. Ibidem, p. 168.

A responsabilidade de Schwarz revela o todo nas partes que se ligam. Para além da especificidade cinematográfica, o que se desenha aqui é um entendimento da arte. O jovem crítico vai ao cinema como lê romance e poesia, encadeia o 8 ½ com sua primeira crítica literária e com sua primeira discussão com os poetas concretos. Da mesma maneira que o que seria defeito é tema no filme de Fellini, o que seria falha é caracterização que fixa uma personagem no romance de Ciro dos Anjos. O ensaio sobre *O Amanuense Belmiro*, que desencadeia a relação com Antonio Candido e lhe abre as páginas do *Suplemento Literário*, denuncia a “sensibilidade sensitiva” que, da mesma forma que a “postura visual”, produz uma acomodação em que nada leva a nada. Se a imagem irresponsável não revela, a prosa populista não reflete o real, apenas o compensa. Belmiro, assim como Guido, não produz uma “transformação radical”, vive na coincidência do presente e da infância, num “arranjo exterior das imagens, que não leva em conta a ordenação objetiva da vida”. Graduado em ciências sociais e com as malas prontas para um mestrado em teoria literária, Roberto Schwarz reitera o combate à postura visual no cinema e à sensibilidade sensitiva no romance, na luta travada contra a “segurança do visível” na poesia, acusada de regressiva e anti-humana, em oposição à “oscilação do inteligível”, durante o congresso na Faculdade de Assis. A poesia concreta, assim como o filme de Guido e a prosa de Belmiro, é feita de partes que não compõem um todo, que não revelam o engano do mundo, não desmascaram, não protestam, apenas “ilustram a alienação”. A “sintaxe visível” é conservadora, porque montada segundo o princípio da analogia que toma as coisas como são e não as modifica.

Roberto Schwarz arma nos seus primeiros ensaios críticos uma diferenciação definitiva entre o visível e o inteligível. As imagens cinematográficas não devem fazer ver, mas, pelo contrário, devem fazer entender. Para dar significação às imagens é preciso que elas façam parte de um todo coerente, uma narrativa. Imagens isoladas do enredo, imagens que não mostram transformação, que não revelam a realidade das contradições sociais devem ser descartadas, pois a percepção visual permite justamente aquilo que interrompe o enredo: a convivência dos contrários.

Quando assiste a um filme de “beleza visual assombrosa” como 8 ½, Schwarz separa os contrários e faz uma opção pelo inteligível em detrimento do visível, pela

razão em detrimento da sensação, pela revelação em detrimento da recriação, pela verdade da sucessão em detrimento da montagem. Mesmo convidando Benjamin para assistir o filme cujo contexto indispensável é o próprio cinema, Schwarz dá mais atenção a Lukács, convidado para assistir a um filme cujo tema é o embate entre a arte moderna, capitalista e subjetiva, e a arte realista, livre e objetiva. Interessado nas relações entre arte e sociedade no momento em que passa das ciências sociais para a literatura, o crítico percebe que a estética do cinema de massas permite a anestetização da recepção, mas abandona a potencialidade da técnica em favor da racionalidade do homem. Enquanto Benjamin acredita na potencialidade da técnica para devolver sensibilidade, origem da estética, a uma percepção anestesiada pela mesma técnica, Roberto Schwarz ao negar a sensibilidade sensitiva nega também a técnica que a produz.

Uns são para ver, e outros para compreender

O cinema, produto da máquina, do laboratório e do financiamento, torna visível, estética e politicamente, a anacronia da compaixão. Ao assistir *Os Fuzis* e publicar seu segundo ensaio sobre cinema, na mesma *Revista Civilização Brasileira* em 1966, Roberto Schwarz parte desse pressuposto da potência de aniquilamento da identificação passional para buscar “sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal”.²¹⁴

A prova de força dessa técnica é a produção de proximidade e, ao mesmo tempo, a garantia de distância: assim como pode nos levar a outros lugares e nos colocar diante do “outro que nos apavora”, como o leão ou o retirante do nordeste, o cinema nos garante a distância real, a “intimidade sem risco”. O milagre técnico da indústria, que “possui o mundo e a imagem do mundo”, demonstra assim o “poder de nossa civilização” que protege seu membro-espectador do confronto vivo, única maneira de tornar o cinema suportável: o outro que nos apavora é feito de luz. O resultado da técnica se abre em duas direções opostas. Tanto pode dar a “noção justa do nosso poder” e mostrar que o “destino

²¹⁴ SCHWARZ, Roberto. O cinema e *Os Fuzis*. *O pai de família e outros estudos*. (2 ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 28.

do outro é nossa responsabilidade”, como pode apagar essa evidência e estabelecer um “contínuo psicológico onde não há contínuo real”. A ilusão de proximidade desmascarada pode levar à compreensão da distância real e da tarefa política; a proximidade mistificada pode barrar essa mesma compreensão e cancelar a natureza política.

Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexo entre o Nordeste e a poltrona em que estou. Conduzido pela imagem sinto sede, odeio a injustiça, mas evaporou-se o principal; saio do cinema arrasado, mas não saio responsável, vi sofrimento, mas não sou culpado; não saio como beneficiário, que sou, de uma constelação de forças, de um empreendimento de exploração.²¹⁵

Especificados os sentimentos à altura do cinema, Roberto Schwarz assiste o filme de Ruy Guerra: uma “obra prima” que “filma a miséria como aberração, e dessa distância tira sua força”. Distância e diferença que impossibilitam a identificação compassiva e que se encontram marcadas na estrutura do filme. *Os Fuzis* é composto de dois filmes, “duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo”. A alternância do nitidamente diferente cria uma “ruptura de estilos, - que não é defeito”.

No documentário há população local e miséria; no filme de enredo o trabalho é de atores, as figuras são da esfera que não é da fome, há fuzis e caminhões. Na mobilidade facial dos que não passam fome, dos atores, há desejo, medo, tédio, há propósito individual, há a liberdade que não há no rosto dos retirantes. Quando o foco passa de uma a outra esfera, altera-se até o próprio alcance da imagem: a faces que têm dentro seguem-se outras que não têm; os brutos são para ser olhados, e humanidade, trama ou psicologia, é só nos rostos móveis que se pode ler. Uns são para ver, e outros para compreender. Há convergência, que resta interpretar, entre esta ruptura formal e o tema do filme. O ator está para o figurante como o cidadão e a civilização técnica está para a miséria pré-traçada, como o enredo está para a inércia. É desta codificação que resulta a eficácia visual d’*Os Fuzis*.²¹⁶

Embora o “olho do cinema” seja “frio”, trata-se de uma imparcialidade violenta e dominadora, pois ao “contato com a técnica o diverso não se mantém”, a “eficácia capitalista” se torna “padrão estético” e “imigra para a sensibilidade”. A força de *Os Fuzis* reside exatamente na manutenção do diverso, no congelamento da diferença e da distância entre miséria e civilização. O valor do filme de Ruy Guerra, a sua eficácia visual, consiste na “tradução” da estrutura política em estrutura artística. Da mesma forma que em 8 ½ o que poderia ser defeito, a imagem subjetiva e isolada, se transforma em tema, dando visibilidade às conseqüências do mau uso da técnica, em *Os Fuzis* o que poderia ser defeito, a estrutura artística em que coabitam os incompatíveis, revela-se tema e forma, a

²¹⁵ Idem. Ibidem.

²¹⁶ Idem. Ibidem.

coexistência contraditória de miséria e civilização, fixando assim uma “realidade histórica”. A ausência de nexos revela-se nexos.

Para dar forma a essa insuportável diferença, Ruy Guerra lança mão de duas maneiras de filmar que, por sua vez, produzem dois tipos de imagem. O documentário mostra a miséria de “fora e de frente”, como uma “aberração”, na qual “o filme só vê anacronia e inadequação”. Desse olhar distante e frio, o “contrário da filantropia”, resulta uma imagem que “aparece muito”, que tem apenas o “peso da presença”, uma imagem imóvel que mostra a “ausência de explosão”, uma imagem para ser vista. O enredo mostra a civilização de dentro, como aquilo com o qual nos identificamos. Desse olhar resulta uma imagem de outra natureza, uma imagem da mobilidade, uma imagem que mostra psicologia e senso, uma imagem para ser compreendida. Ao expor dessa forma os opostos, o filme força a “identificação antipática” com as imagens da civilização em que há “destinos individuais e compreensíveis”, imagens que mostram a diferença e a distância entre os dois mundos para fazer aparecer a possibilidade de transformação, de preenchimento da distância, e assim provocar uma recepção responsável.

Se na perspectiva da miséria o mundo é uma calamidade homogênea, difusa, em que sol, patrão, polícia e satanás tem parte igual, na perspectiva dos soldados resulta um quadro preciso e transformável: a distância entre os retirantes e a propriedade privada é garantida pelos fuzis, que no entanto poderiam franqueá-la. A imagem, como quer Brecht, é de um mundo modificável: em lugar da injustiça, frizam-se as suas condições práticas, o seu fiador. Por força do contexto, os bons sentimentos não se esgotam em simpatia. Onde nos identificamos, desprezamos; de modo que a compaixão passa, necessariamente, pela destruição de nossos emissários, e, neles, de uma ordem de coisas.²¹⁷

Quando identifica o desejo de Brecht na imagem de *Os Fuzis*, não é ao estudo sobre o teatro épico, publicado em livro no ano anterior por seu mestre Anatol Rosenfeld, nesse momento ministrando um curso sobre messianismo e cangaço na cadeira de Literatura Brasileira na USP, que Roberto Schwarz recorre. O então jovem e atualizado crítico se refere a uma leitura de Louis Althusser, cuja teoria é “barrada” no ano seguinte, na mesma USP²¹⁸, sobre o teatro de Brecht e Bertolazzi: “Notas sobre um teatro materialista”,

²¹⁷ Idem. Ibidem, p. 30.

²¹⁸ “Dois anos depois [1967], o grande feito da filosofia paulista na década de 60. Com recursos próprios, mas também porta-voz de um coletivo local, Gianotti barrou a passagem do althusserismo, pelo menos na rua Maria Antônia, graças a um artigo hoje clássico e muita pancada num Jacques Rancière assustadíssimo, sem compreender nada do seu papel histórico de primeira vítima da maioria da filosofia uspiana que madrugava.” (ARANTES, Paulo Eduardo. Uma história dos

publicado na revista *Esprit* em 1962, depois incluído em *Pour Marx*, livro publicado na França em 1965 e no Brasil em 1967.²¹⁹

Como na análise de Schwarz sobre *8 ½*, Althusser pretende salvar *El Nost Milan*, a peça de Bertolazzi e a sua representação pelo *Piccolo Teatro* de Milão, do massacre desencadeado pela crítica parisiense. A singularidade capaz de revelar o valor da peça, o mesmo que Schwarz destaca em *Os Fuzis*, é a dissociação interna entre o drama e a crônica da miséria, do silêncio e da imobilidade, dissociação que se torna expressiva através do paradoxo: “é justamente a ausência de relações que constitui a relação verdadeira”,²²⁰ ou, como diria Schwarz, “o nexo importante, no caso, está na ausência de um nexo direto”.²²¹

O que interessa a Roberto Schwarz não é a leitura anti-humanista de Marx proposta por Althusser, e sim a “estrutura dissimétrica” que ele encontra no teatro de Brecht, a distância instaurada no “coração da peça”. A dissociação interna fundada em uma alteridade sem resolução é essencial para o materialismo, pois “a consciência acede ao real não pelo seu desenvolvimento interno, mas pela descoberta radical *de outra coisa que ela*”.²²² Assim, seguindo o ensinamento de Marx de que “não é possível que alguma forma de consciência ideológica contenha em si como sair de si pela sua própria dialética interna”,²²³ Brecht rompe com o teatro aristotélico, abandonando o herói, os temas ideológicos e a consciência de si, para construir peças em que o personagem não é a totalidade do drama. Peças descentralizadas, já que “na medida em que se trata de uma desmistificação da consciência de si, o centro é sempre diferido, sempre além no movimento de superar a ilusão em direção ao real”.²²⁴ Althusser chama a atenção para o fato de que a ruptura atravessa também a forma clássica de recepção, fundada na identificação com o herói, para produzir uma recepção conquistada, nunca dada. O conceito psicológico e analítico de identificação não dá conta da especificidade do “espectador-que-assiste-a-uma-representação”, que, segundo Althusser, antes de se identificar psicologicamente com o

paulistas no seu desejo de ter uma filosofia – entrevista concedida a Ricardo Musse. *Uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 282.)

²¹⁹ ALTHUSSER, Louis. *O Piccolo*, Bertolazzi e Brecht (Notas sobre um teatro materialista). *A favor de Marx*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. [Obs. A primeira edição brasileira, da mesma editora, saiu com o título: *Análise crítica da teoria marxista*.]

²²⁰ Idem. *Ibidem*, p. 118.

²²¹ SCHWARZ, R. *Op.cit.*, p. 32.

²²² ALTHUSSER, L. *Op. cit.* p. 126.

²²³ Idem. *Ibidem*.

²²⁴ Idem. *Ibidem*, p. 127

herói, se reconhece cultural e ideologicamente no espetáculo. Ao chegar à conclusão de que “somos nós a própria peça”, de que a peça é a “própria consciência do espectador” e, portanto, de que o falso problema da identificação é resolvido pela realidade do reconhecimento, Althusser lança a pergunta capital: De que identificação tácita, de que reconhecimento de si, se trata? O que fazer com ele?

Brecht tinha razão: se o teatro não tem por objeto mais do que ser o comentário, mesmo “dialético”, desse reconhecimento-descobrimento imutável de si, o espectador conhece de antemão a música: é a sua. Se o teatro, ao contrário, tem por objeto movimentar essa figura intangível, de pôr em movimento o imóvel, essa imutável esfera do mundo mítico da consciência ilusória, então a peça é antes o devir, a produção de uma nova consciência no espectador, - inacabada, como toda consciência, mas movida por esse inacabamento mesmo, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica em ato; a peça é antes produção de um novo espectador, esse ator que começa a não ser para acabá-lo, mas na vida.²²⁵

Anatol Rosenfeld também destaca em Brecht a ruptura com o teatro aristotélico, não só em relação à centralidade do herói individual, mas principalmente pelo abandono do encadeamento contínuo em favor do “salto dialético”, em que é possível ver outra possibilidade “em cada cena”.²²⁶ Para isso é preciso produzir um choque na rotina, colocando o que parece familiar, natural e imutável lado a lado com o estranho, artificial e transformável. A função do distanciamento, segundo Rosenfeld, é a sua própria anulação: tornar o familiar estranho a ponto de tornar a situação conhecida e familiar, levar “através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer”, acumular “imcompreensibilidade até que surja compreensão”.²²⁷ Para alcançar esse efeito, Brecht lança mão dos recursos da paródia, no descompasso entre forma e conteúdo; do cômico didático, nos contrastes colocados lado a lado; do grotesco, na conjugação do dispar que visa a orientação e a explicação, ao contrário de Lautréamont que buscava exprimir desorientação, salienta Rosenfeld; da literalização da cena, no uso de cartazes, projeções e títulos; do efeito opiático, no uso de diversos elementos auditivos e visuais. Evidentemente, todos esses recursos devem ser acompanhados de uma outra maneira de representar: o ator épico narra seu papel, é ator e personagem, se insere na ação e se mantém à margem, quebrando o processo catártico e interrompendo a ilusão.

²²⁵ Idem. Ibidem, p. 133.

²²⁶ ROSSENFELD, Anatol. Op. Cit.

²²⁷ Idem. Ibidem, p. 152.

Os recursos variados e os contrastes expressivos, na representação e na encenação, compõem a peça por acúmulo de fragmentos, compõem uma fábula: “a essência do empreendimento teatral”, na qual Rosenfeld encontra a concordância entre Brecht e Aristóteles. O antipsicologismo de Brecht, mais interessado em situações sociais, apesar dos “esplêndidos personagens”, cria caracteres simplificados que necessitam da fábula, “capaz de explicar seu comportamento, suas ações e reações individuais, em função das condições sociais”.²²⁸ Se Brecht se aproxima de Aristóteles na centralidade da fábula, Rosenfeld encontra a distância maior entre os dois no predomínio atribuído à narração em detrimento do diálogo, fazendo dos atores ilustração.

Os atores já não “desaparecem”, não se tornam totalmente transparentes, deixando no palco apenas personagens. De certo modo colocam-se por trás deles e mostram-nos ao público como os operadores de títeres no Japão. Os personagens parecem alto-relevos, salientes sem dúvida, mais ainda ou de novo ligados ao peso maciço do mundo narrado, como que inseridos no fundo social ou cósmico que os envolve de todos os lados e de cujas condições dependem em ampla medida. Não são esculturas isoladas, rodeadas de espaço, personagens que, dialogando livremente, projetam o mundo que é função deles. Agora são projetados a partir do mundo e se convertem em função dele.²²⁹

Quando leva Bertold Brecht ao cinema Roberto Schwarz concentra o seu olhar na técnica capaz de produzir tanto a ilusão da proximidade quanto a compreensão da distância. Diante dessa opção, o crítico escolhe uma maneira de filmar e um tipo de imagem, estabelecendo um critério para determinar a eficácia do filme, que consiste na “tradução” da política para a arte. Tradução que consiste na identificação de uma estrutura que aproxima duas coisas diferentes, a política e a arte, ou, como diria Rosenfeld, de uma operação que através de uma forma estranha, torna próximo o distante, conhecido o desconhecido. A eficácia visual de *Os Fuzis* não vem da proximidade do distante, da ilusão de proximidade com o retirante, do contato com a miséria; vem da ruptura formal que, ao alternar documentário e enredo, mostra na convivência entre civilização e miséria, a distância e a diferença reais e passíveis de transformação. A conjugação do peso da presença da imagem imóvel e inerte dos que não têm nada por trás da face com a mobilidade da imagem de ação dos que têm propósito individual, explica a distância a ser transposta, orientando a percepção responsável. Dessa forma, a conjunção das imagens díspares resultantes de duas maneiras de filmar termina por contar uma fábula de

²²⁸ Idem. Ibidem, p.172.

²²⁹ Idem. Ibidem, p. 173.

transformação do dois em um, contrariando Althusser que insiste no inesgotável inacabamento, e retornando a Aristóteles, como já avisara Rosenfeld.

A fábula de transformação não chega sem ser convidada. Ela é privilegiada explicitamente pela adjetivação de Roberto Schwarz na oposição entre o documentário da miséria inerte e aberrante e o enredo da civilização e do propósito. A compreensão da realidade é dada pela forma fraturada, pelo choque provocado pelo convívio de imagens distintas, que terminam por contar a fábula da transformação que teria sido possível. O documentário, a imagem imóvel e silenciosa da miséria, revela o real estático. O enredo, a imagem da ação e do sentido da civilização, revela um mundo mudável.

Uns são para ler, outros para ver. Se a compreensão da realidade social e política é alcançada através do contraste entre as imagens do artifício, do ator que representa um personagem, com as imagens da miséria real documentada, da população local que faz figuração, a diminuição da atitude visual já exposta na análise de *8 ½* retorna invertida em *Os Fuzis*. Enquanto rejeita no filme de Guido a ausência do direito do trabalhador à própria imagem, a busca da semelhança nos atores obrigados a copiar uma imagem subjetiva e desordenada que recria uma memória individual e burguesa, ao assistir o filme de Ruy Guerra, Roberto Schwarz faz o movimento contrário. A imagem da população local, que infelizmente não é o operariado de Benjamin ou Brecht, revela o vazio, o nada nunca preenchido, que deve ser apagado. A imagem do ator, que tem a capacidade de representar um personagem fictício criado pelo diretor e pelo roteirista, que por sua vez também não é o proletário industrial de Marx nem o ator-narrador de Brecht, revela psicologia, senso e preenchimento. O choque da imagem da massa amorfa, o peso da presença da população e sua insuportável anacronia que estão ali apenas para serem vistos, com a imagem do indivíduo singular, deve levar à compreensão, à conscientização, à responsabilidade de substituir uma imagem pela outra, interrompendo o contínuo movimento de inacabamento.

Ao transportar a teoria do teatro épico para o cinema, Roberto Schwarz deixa de lado também algumas anotações de seu velho amigo Anatol Rosenfeld. Esquece que a distância não acontece apenas entre uma cena e outra, ou entre dois tipos opostos de imagem ou maneiras de filmar, mas que ela deveria perfurar cada cena, ou cada imagem, com outra possibilidade, como o salto dialético de Benjamin. Esquece da luz, da sonoplastia, da música e da voz. Esquece que a distância rasga todos os aspectos da peça e

não só a estrutura formal, assim enquanto Anatol vê inadequação expressiva entre forma e conteúdo, cenário e ação, nas peças de Brecht, Schwarz lê no filme de Ruy Guerra a sua adequação perfeita. Esquece ainda que a distância atravessa também o ator e o personagem, produzindo opacidade antiilusionista onde havia transparência. Roberto Schwarz termina assim por esquecer que *Os Fuzis* é apenas um filme; que a imagem da civilização é igual à imagem da miséria, que a diferença que ele vê está no objeto filmado; que os soldados e o motorista, que encarnam a possibilidade do enredo, são apenas personagens. O crítico que privilegia o enredo não vai ao cinema ver imagens inertes, ele vai ao cinema ler histórias de ação.

Mas nem sempre a vida imita a arte

Quando volta ao cinema vinte anos depois para assistir *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz se emociona com o filme “notável” e em seguida publica “O fio da meada”.²³⁰ O que emociona o crítico, e provoca um “interesse difícil de classificar”, é a “vitória da fidelidade política”, a lealdade a um projeto interrompido, retomado e concluído, que transforma “o tempo decorrido em matéria de reflexão”.²³¹

O que emociona e interessa o crítico não é só a finalização, que caracterizaria um “dramalhão”, mas principalmente as transformações sofridas entre o ponto de partida e o ponto de chegada, diferença visível no cinema: é por causa das transformações que “as imagens pedem para ser vistas muitas vezes, inesgotáveis como a própria realidade”.²³²

Como *8 ½* e *Os Fuzis*, *Cabra marcado para morrer* também é composto de dois filmes. No primeiro filme rodado entre 1962 e 1964, o crítico vê “a estupenda dignidade dos camponeses, a singeleza trágica na apresentação dos conflitos de classe, o

²³⁰ SCHWARZ, R. O fio da meada. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²³¹ Idem. Ibidem, p. 71

²³² Idem. Ibidem, p.72,

reconhecimento de tipos não-burgueses de beleza etc.”,²³³ em imagens que revelam a “riqueza daquele momento” no qual os estudantes, com “vago patrocínio oficial”, se aliavam aos pobres.

A relação entre assunto, atores, situação local e gente de cinema não é evidentemente de ordem mercantil, e aponta para formas culturais novas. Não se pode dizer também que o diretor se quisesse expressar individualmente: a sua arte trata de apurar a beleza de significados coletivos. Tem sentido, no caso, falar em autor? O filme não é um documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode tampouco dizer que seja ficção. Para um público intelectual, por outro lado, a ficção é que tem interesse documentário: deixa entrever, na seriedade e inteligência dos atores, cujo mundo entretanto é outro, a hipótese de uma arte com fundamento social diverso do nosso.²³⁴

Eduardo Coutinho não é Guido. Depois de esperar vinte anos, Roberto Schwarz encontra o trabalhador com direito à própria imagem e o cinema com significado coletivo. Eduardo Coutinho não é Ruy Guerra. Na terceira vez que vai ao cinema, o crítico vê um documentário feito com atores, com faces que têm dentro e que, portanto, têm enredo.

O segundo filme rodado entre 1981 e 1984, ao contrário do primeiro, não conta com apoio nem alianças, é uma realização individual, fiel porém ao projeto inicial e às pessoas nele envolvidas. Um filme que, apesar da “intenção social”, toma a “inevitável” forma mercantil, o que longe de ser criticado é enaltecido justamente por mostrar a transformação dos camponeses, do diretor e do próprio cinema.

Da primeira vez, em 1962, tratava-se do encontro entre os movimentos estudantis e camponês, através do cinema, num momento de radicalização da política nacional. O que estava em jogo era o futuro do país, e as pessoas só mediatamente seriam o problema. Agora trata-se da obstinação e solidariedade de um indivíduo, armado de uma câmara, que em condições de degelo político ajuda outra pessoa a voltar à existência legal, o que além do mais lhe permite completar o antigo filme. O que está em jogo é o resgate de existências e projetos individuais, ou melhor, não tão individuais assim, já que o resgate se opera dentro da órbita do cinema, o que introduz um novo aspecto de poder, de grande significado. Onde em 62 havia a redefinição do cinema e, por extensão, da produção cultural no quadro do realinhamento das alianças de classe no país, está a potência social da filmagem (“O senhor é da Globo?”), entrando pela vida particular das pessoas – nesse caso para o bem.²³⁵

A intervenção do cineasta na vida das pessoas, quando é para o bem, é comparada à intervenção do bom médico, aquele que, como queria Brecht, não tem pena, mas cura, comparação que “vale para o cinema de esquerda que tem interesse em saber e revelar o que é real”. Ora, qual seria então a diferença entre o documentário de *Cabra marcado para*

²³³ Idem. Ibidem, p. 73

²³⁴ Idem. Ibidem.

²³⁵ Idem. Ibidem, p. 75.

morrer e o documentário de *Os Fuzis*, já que ambos filmam a miséria sem compaixão ou demagogia? Se Ruy Guerra filma de fora e de frente uma aberração, num momento de radicalização política e de redefinição do cinema, Roberto Schwarz chama a atenção para a “intervenção” de Eduardo Coutinho, que filma de dentro e de perto uma vitória, num momento de degelo em que todos querem aparecer na TV Globo. Na década de 80, esse indivíduo com uma câmara na mão e uma idéia na cabeça invade a privacidade, entra pelas casas, mexe na memória das pessoas, com um olhar “atento e documentário”. Um olhar que não explora emoções alheias porque “impõe com força a visão” de que as desgraças de uma família representam as de outros “trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos”. A ambigüidade do “efeito de *voyeurismo*”, frieza, sentimentalismo ou indiscrição, não é do diretor, mas da própria situação: “O dramático, para quem quer se situar, é perceber os deslizamentos da realidade e a redefinição de problemas que eles causam”.²³⁶ Roberto Schwarz se situa quando encontra a “verdade histórica”, os deslizamentos da realidade, inscrita na vida das pessoas filmadas e na estrutura interna do filme.

No primeiro plano está a mulher extraordinária, que apesar de tudo tem a felicidade de reatar as duas pontas da vida, e está também o cineasta, que alcança completar o seu projeto. Isto é o que o filme *conta*, o seu elemento de interesse narrativo. A visita aos filhos e aos outros membros da equipe inicial, que emigraram, é o que o filme *mostra*, o seu elemento de constatação, contrabalançando o fim feliz do primeiro plano. Estão jogados e desperdiçados pelo Brasil, sem saberem uns dos outros, sem trabalho que preste, dando a medida do desmembramento e do retrocesso humano que a evolução do capitalismo significou para os trabalhadores da região.²³⁷

Dois filmes, dois planos. Contar ou mostrar, narrar ou constatar? Da mesma forma que nas análises anteriores, Roberto Schwarz volta a encontrar a dicotomia básica no filme de Eduardo Coutinho. O privilégio de contar e de narrar é reservado ao que se realiza, seja a camponesa militante que retorna à existência legal, seja o soldado com o fuzil que representa a civilização técnica. A restrição de mostrar e de constatar é a única alternativa diante do irrealizado, sejam os filhos da camponesa no Rio de Janeiro e em São Paulo, sejam os famintos no sertão. Objetivo ou subjetivo, coletivo ou individual? Roberto Schwarz continua preocupado com a alternativa vinte anos depois. Fellini parte dos atores para revelar na singularidade de seu personagem generalidades de alcance universal. Enquanto o propósito individual de Guido é buscar nos atores semelhanças capazes de

²³⁶ Idem. Ibidem, p. 76.

²³⁷ Idem. Ibidem.

recriar suas imagens a partir da cópia, o propósito coletivo de Ruy Guerra é revelar o real na distância entre imagens nas quais atores conscientes representam personagens com consciência e imagens nas quais a massa informe apenas ilustra seu vazio. Eduardo Coutinho parece vencer o desafio: o projeto individual é o resgate de um projeto coletivo de conceder o direito à imagem e à palavra a indivíduos singulares que, na sua história de transformação, revelam um problema coletivo e uma possibilidade real, enunciada como uma ficção, um artifício, um “como se”, que tem interesse documentário.

É como se no momento mesmo em que a parte melhor e mais aceitável da burguesia brasileira assume o comando no país – um momento a ser saudado! – o filme também melhor dos últimos anos dissesse pela sua própria constituição estética e sem nenhuma deliberação, que num universo sério esta classe não tem lugar. Mas é claro que nem sempre a vida imita a arte.²³⁸

Se a arte deve sempre imitar a vida revelando sua estrutura descompassada, se nem sempre a vida imita a arte realizando o “como se” da ficção, a diferença entre *Os Fuzis* e *Cabra marcado para morrer* parece estar não na forma que imita a vida, mas na vida imitada, nos miseráveis filmados: os pobres enfocados por Ruy Guerra, inertes, silenciosos e vazios, não são os mesmos escolhidos por Eduardo Coutinho, modificados, articulados e conscientes. Se o crítico de cinema sempre parte em busca da compreensão da vida na leitura da arte, com o olhar fixado na revelação da realidade, nem sempre ele consegue ver a imagem do cinema. Roberto Schwarz vê o filme sobre um diretor e uma equipe, cuja presença e intervenção são a matéria filmada, mas, interessado na mensagem, não enxerga o meio que faz questão de se expor. Não vê para além do significado coletivo de uma expressão individual, que, ao contrário do seu julgamento, é justamente o estímulo visual, e não a narração, que, ao justapor fragmentos de imagens dos anos 60 e dos 80, documentos, entrevistas, fotografias, recortes de jornais, produz uma nova significação. Não percebe para além do resgate de uma história interrompida, que é a imagem que ativa a memória possibilitando, através da constatação e da associação, da coexistência dos opostos, a visibilidade da diferença. Não repara para além da inevitável mercantilização do cinema e da extraordinária potência da TV, para além da distância entre o enredo e a constatação que constroem os dois planos do filme permitindo a leitura da transformação, que não são só as pessoas e as condições históricas que mudam, o que muda é a idéia do filme, é a maneira de

²³⁸ Idem. Ibidem, p. 77.

narrar uma história. Se o projeto inicial era filmar a história linear da vida e do assassinato de João Pedro com camponeses-atores que improvisavam a cena, a realização do filme transforma esses atores em personagens que se exibem orgulhosos diante da câmara e posam estáticos com a família como para uma fotografia. De um filme sobre um acontecimento real esquecido pela história oficial a um filme que é uma colagem de elementos já existentes em outro contexto.

Saber e revelar o real

Roberto Schwarz descobre o Brasil no final da década de 50, quando entra na Universidade de São Paulo, aquela fundada nos anos 30 para ajudar a “nação moderna a tomar consciência de si”. Fascinado com o país, o jovem leitor da teoria marxista e dos ensaios de interpretação nacional define cedo a questão central à qual mantém fidelidade em sua longa carreira de crítico: o desajuste como característica nacional inserida na reprodução moderna do atraso. Roberto Schwarz entra no país junto com o cinema novo. Emocionado com as imagens do descompasso, estabelece um critério de valor ao qual é eternamente leal: a apreensão do processo social, matéria pré-formada, na forma artística que se organiza de modo revelador. Quando começa a frequentar o cinema, o crítico já pensa em Machado de Assis como o mestre desvelador da singularidade da periferia do capitalismo. O leitor atualizado, o crítico arguto e o analista minucioso detectam com clareza a presença dos opostos no cinema. O espectador que compreende, o olhar que lê, e a percepção responsável exigem a solução do impasse.

O crítico de cinema busca nos filmes a imagem do real revelada na forma. Conseqüentemente, os três filmes são valorizados pela estrutura dúplice (dois filmes, dois tipos de imagem, duas maneiras de filmar, dois estilos, dois tipos de atores, dois momentos...) que revela o descompasso do mundo (a convivência do anacrônico e do moderno). A exaltação de um cinema que tem interesse em saber e revelar o desajuste que marca a sociedade rejeita, em função de sua duplicidade, a imagem. A co-existência tensa dos opostos é o problema: ela deve ser ultrapassada revolucionariamente no real e denunciada como contra-revolucionária na imagem. Quando tem todos os pontos –

imagem, real, simultaneidade dos opostos, política – para pensar o cinema, Roberto Schwarz fecha os olhos.

A imagem isolada, descolada do enredo, que apenas deixa ver mas não narra, como já nos mostrara Benjamin, é aquilo que pode contrariar a tradição e dar o salto revolucionário. A imagem dialética se refreia. Enquanto o enredo se desenrola, ela fica em suspensão. A imagem dialética é imobilização no momento da tensão máxima, que não é pré-formada nem deve ser ultrapassada, ela é construída e deve ser buscada. A imagem assim construída, montada, trabalhada, se subtrai da narração para se expor como imagem apenas. O olhar excludente que Roberto Schwarz dirige ao cinema, na exigência da mobilidade capaz de superar a tensão, não consegue perceber que a convivência dos contrários, que ele deseja ver ultrapassada através da revelação, caracteriza não só o desajuste singular da sociedade brasileira e a definição da imagem dialética de Benjamin, mas a indecidibilidade que está no centro do cinema e que faz com que o excluído sempre retorne.

Ao rejeitar a imagem isolada que resiste ao enredo, ou o poema que não faz romance, e privilegiar a imagem que, encadeada a outra, faz enredo, o crítico literário assume a comparação corrente entre cinema e prosa narrativa e descarta, junto com o cinema, a poesia moderna, aquela definida por Valéry como a hesitação entre som e sentido, como também as montagens de palavras desmontadas dos concretistas, em que a montagem não é semântica, em que as peças não compõem significação, a poesia que prefere o visível ao inteligível.

A única coisa que se pode fazer em poesia e não na prosa são os *enjambements* e as cesuras. O poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não é somente uma pausa, é uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. É por isso que Valéry pode dar uma vez essa definição tão bela do poema: “O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido.” É por isso também que Hördelin pode dizer que a cesura, ao interromper o ritmo e o desenrolar das palavras e das representações, faz aparecer a palavra e a representação como tais. Deter uma palavra é subtrai-la do fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal. Poderia se dizer a mesma coisa da parada tal como Debord a pratica, enquanto constitutiva de uma condição transcendental da montagem. Poderia se retomar a definição de Valéry e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que ele é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma parada no sentido de uma pausa, cronológica, é mais uma potência de parada que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal.²³⁹

²³⁹ AGAMBEN, G. Le cinéma de Guy Debord. Op cit., p. 72.

Ao descartar a imagem que resiste ao enredo, a não-coincidência que faz aparecer a imagem enquanto imagem, subtraída da narração, Roberto Schwarz exclui também a condição de uma meta-reflexão, na qual se pode ver a imagem construída e a construção da imagem. A imagem trabalhada, cortada e montada, interroga a concepção de linguagem que Bento Prado Jr. já diagnosticara em 1968, ao resenhar o primeiro livro de ensaios de Roberto Schwarz e discordar da leitura de *8 ½*: uma concepção “hegeliana e expressionista” de uma crítica que “ignora o projeto próprio da literatura”,²⁴⁰ ou, no caso, o projeto próprio do cinema. O olhar fixo na estrutura formal e na mensagem que ela revela segue uma concepção tradicional de linguagem na qual a expressão se realiza quando o meio se apaga, quando é justamente na diferença entre a imagem que se deixa ver e a imagem que se apaga para fazer entender, que se encontra a política do cinema.

O crítico ultrapassa a especificidade do cinema e fixa uma idéia de arte (lembremos do *Amanuense Belmiro* e da discussão com Augusto de Campos) objetiva, inteligível e não-fragmentária, que se insere no regime estético com o qual a fábula do cinema acreditava romper. Roberto Schwarz sabe que a máquina é passiva e que se presta a qualquer coisa, mas ao definir o uso correto e revolucionário da técnica, denunciando a subjetividade, a percepção sensível e a fragmentação, exclui não apenas o resultado de um uso incorreto e anti-revolucionário, mas as características que definem a técnica cinematográfica (o corte, a seleção, a montagem, o choque coletivo) e uma outra maneira de entender a arte.

Anatol Rosenfeld já chamara a atenção para o fato de que no cinema o marginal é a arte. Paulo Emílio Salles Gomes já afirmara que o cinema é a mais impura de todas as artes. Roberto Schwarz sabe, e faz questão de insistir, que o cinema não existe sem a indústria, mas ao eleger, como estrutura exemplar de um cinema de esquerda interessado no real, a coexistência dos contrários, através da justaposição de imagens distintas que revela o

²⁴⁰ PRADO Jr., Bento. A sereia desmistificada. *Alguns ensaios: filosofia, literatura psicanálise*. (2 ed.). São Paulo: Paz e Terra, 2000. (Ensaio publicado em 1968 na revista *Teoria e prática*, n.2). [Obs. Em agosto de 2004, no colóquio “A obra de Roberto Schwarz: crítica materialista no Brasil”, realizado na USP, Bento Prado Jr. retoma a sua crítica de 1968, em um texto intitulado “Retoques a uma seria desmistificada”, - depois publicado no caderno Mais! Da Folha de São Paulo, 31/10/2004 – para matizar alguns comentários da época, exceto o que dizia respeito à análise de *8 ½*: “A despeito de acertos formidáveis que sublinho em meu ensaio, continuo achando que, ao contrário do que diz Roberto, no filme, a rememoração da infância não é apenas uma superfície onde transparece o essencial: a transformação do cinema em indústria.”].

disparate e narra o enredo de uma transformação possível, o crítico abre um abismo entre um cinema político e um cinema industrial, entre arte e mercado.

Na busca de um cinema político, Schwarz ataca a irresponsabilidade das imagens ilusórias, imagens isoladas, feitas para serem vistas, que apenas mostram e não narram, e, ao mesmo tempo, acaba participando daquilo que Paulo Emílio chamou de “ilusão cinematográfica”, ao superestimar a eficácia e profundidade das impressões resultantes das imagens da mobilidade, feitas para serem lidas, imagens que revelam o real. Esquece o detalhe para o qual Eduardo Coutinho está atento:

O filme não resolveu a vida de Elisabete com os filhos, um dos personagens morreu e a memória dele podia ter-se perdido como a de tantos outros. Esse troço é essencial: evitar de todas as formas resolver a sociedade nos filmes. O cinema não vai resolver o social.²⁴¹

Interessado no real por trás da imagem e na denúncia da mídia, o crítico perde a diferença que Eduardo Coutinho, então repórter da TV Globo, estabelece entre o documentário e a reportagem.

Porque qual é o problema da reportagem? As pessoas vão fazer uma reportagem no mundo todo e dizem que aquilo é o real, que aquilo aconteceu. Mas a gente não sabe o que é o real. E o documentário é uma forma precária de chegar até ele, sempre incompleto, o documentário nunca sabe onde ele vai chegar, ele nunca diz “isso é, isso foi”, isso está certo, isso está errado. Isso é o que faz o documentário ser diferente da reportagem.²⁴²

Se o potencial político do cinema residisse na revelação do real, esse potencial seria nulo: como alertara Benjamin nos anos 30, a captação imediata da realidade no mundo da técnica é uma quimera; como confirmara Schwarz na década de 60, a imagem justa é inacessível à reprodução. A imagem, e aí está seu vínculo com a memória e a história, também nos ensinou Agamben, é justamente a zona de indiferença na qual convivem o real e o artificial, o documentário e a ficção, passado e presente, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Se a reportagem, que supostamente deveria ser a imagem do real, nos dá o fato sem a sua possibilidade e afirma que isso é o real, o olhar atento e documentário, ao contrário, trabalha a imagem, corta, repete e monta, decompõe e

²⁴¹ COUTINHO, Eduardo. Apud. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.55

²⁴² Entrevista de Eduardo Coutinho disponível na internet.

<http://www.curtacurta.com.br/entrevista0201.asp>

recompõe de forma não mimética elementos miméticos, para perguntar “como isso foi possível?” e afirmar “tudo é possível!”. Se o cinema tem algum poder de resistência é justamente o de resistir ao real: nem revelação, nem recriação, mas des-criação daquilo que existe, nos ensinam Agamben e Deleuze. A crítica que disserta sobre o certo e o errado tendo como critério o poder de revelação da obra, que tem interesse documentário na ficção, que busca a verdade por trás da ilusão, deixa escapar a vacina contra a ilusão da verdade, a imagem enquanto zona de indecidibilidade entre o falso e o verdadeiro.

Em cada um dos três filmes analisados, o crítico vê dois e a partir dessa estrutura cindida estabelece uma nítida hierarquia entre o enredo e a inércia, entre o filme que conta e o filme que mostra. Na valorização do filme de enredo, no qual atores representam personagens em ação e com possibilidade de transformação em um transcurso de tempo, no caso d’*Os Fuzis*, e na valorização do documentário- ficção, o filme no qual os camponeses representam sua própria história de transformação durante um transcurso de tempo, fica claro que a oposição central não é a que se estabelece entre ficção e documentário, mas a que se estabelece entre ação e inércia, entre a transformação e o impasse. A ficção é lida como documentário, pois o valor do filme reside na revelação de uma situação transformável.

O filme não é documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode dizer que seja ficção. Para um público intelectual, por outro lado, a ficção é que tem interesse documentário: deixa entrever, na seriedade e inteligência dos atores, cujo mundo entretanto é outro, a hipótese de uma arte com fundamento social diverso do nosso.²⁴³

Noutras palavras, onde há transformação de destinos conta tudo, e há enredo.²⁴⁴

Entre os dois filmes de Ruy Guerra, entre os dois planos de Eduardo Coutinho, entre Guido e Fellini, a diferença está no conteúdo, na história narrada, no objeto filmado, e não, na forma, sempre dissimétrica, ou, no gênero, documentário ou ficção. Tanto a imagem de ação, quanto a imagem da imobilidade, dos atores ou da população local, são forjadas e construídas na combinação do olhar do artista que decide e do olhar da máquina que

²⁴³ SCHWARZ, R. O fio da meada. Op.cit., p.73.

²⁴⁴ SCHWARZ, R. O cinema e *Os Fuzis*. Op. Cit., p. 29

registra, o que faz de Fellini, como diria Glauber, um “documentarista de sonhos”.²⁴⁵ Mas a diferença que Schwarz vê entre o vazio e o pleno, o inerte e o ativo, é a diferença entre a miséria e a civilização, não entre as imagens.

Ao eleger o social como o lugar da responsabilidade e da transformação, o crítico acaba abrindo espaço para a psicologia que gostaria de expulsar: a arte que revela a convivência dos opostos alcança sua finalidade política quando torna o familiar estranho, quando revela o desajuste rotineiro como horror, quando o choque atinge a consciência do espectador e desencadeia o sentimento de responsabilidade pela mudança. A imagem altera o seu alcance diante da consciência e do senso presente nas faces dos representantes da civilização, perdido diante do vazio da miséria.

Se a fábula do cinema acreditava romper com o regime representativo clássico, se Roberto Schwarz acreditava romper com o regime estético moderno, a natureza indecível do cinema sempre reinstala o excluído, seja o fragmento ou o enredo, a arte ou a indústria, o social e o psicológico, o inteligível e o sensorial, o coletivo ou o individual. Diante desse círculo sem saída, Jacques Rancière retorna à imagem isolada, subtraída do enredo, para encontrar aí a política do cinema. O trabalho da arte e da política consiste na interrupção da função de comunicação, consiste em cortar a transmissão da mensagem, obstruir a incessante substituição entre as palavras e as imagens. Um desajuste, a inserção de uma descontinuidade no contínuo da imagem-sentido, uma paralisação da incessante substituição perseguida por Schwarz, entre as palavras que fazem ver e as imagens que fazem entender, para deixar ver as imagens e não ler o filme.

²⁴⁵ ROCHA, Glauber. Glauber Fellini. *O século do cinema*. Rio de Janeiro; Alhambra, 1985

2.2 Repetir e transformar

A vitória da fidelidade

Cabra marcado para morrer recebe aplausos incondicionais porque transforma o tempo em “força artística e matéria de reflexão”, através da retomada do que ficara interrompido no passado.

Neste ponto o cineasta se parece à sua atriz e figura principal, a militante camponesa que soube desaparecer, sobreviver à repressão, e reaparecer. A emoção aliás nasce desse paralelo: o filme interrompido, que se completa contra ventos e marés, de certa forma coincide com a mulher de fibra que depois de comer o pão que o diabo amassou, reencontra a família, reassume o nome verdadeiro e reafirma a sua convicção. A constância triunfa sobre a opressão e o esquecimento. Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 64, e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final. Ou ainda, o cinema engajado e a luta popular reemergem juntos.²⁴⁶

Apesar de reconhecer o “valor político da fidelidade”, do fio rompido e reatado, o crítico deseja manter distância dos “paradigmas explorados pela ficção sentimental”, chamando a atenção para uma qualidade que considera mais complexa: “*Acontece que os fiéis, quando se encontram depois da provação, não são os mesmos do começo*”.²⁴⁷ O filme é o testemunho histórico da mudança e da continuidade, de uma constância que não é impasse. Suas imagens inesgotáveis como a realidade deixam ver algo por trás: sob a aparência há o enigma, sob o novo há o antigo, pedindo reconsideração. Ao reconsiderar essas imagens, Roberto Schwarz reconsidera o que as imagens mostram: os momentos históricos.

1962 foi um “momento extraordinário”, em que havia, sob o signo da renovação cultural, uma objetiva complementaridade das aspirações dos estudantes e dos pobres. Ao olhar para que as imagens antigas, o crítico encontra no passado aquilo que desmente o presente, o antigo como o paradigma que comprova o desvio do novo:

A complementaridade destas aspirações é objetiva e produziu grandes momentos, que podem ser vistos na parte do filme realizada em 62: a estupenda dignidade dos camponeses, a singeleza trágica na apresentação dos conflitos de classe, o reconhecimento de tipos não-burgueses de beleza etc. São momentos aliás que mostram como é tola, esteticamente, a doutrina antiengajada atual.²⁴⁸

²⁴⁶ SCHWARZ, R. O fio da meada. Op.Cit., p. 71-72.

²⁴⁷ Idem. Ibidem, p. 72

²⁴⁸ Idem. Ibidem, p. 73.

Se hoje parece óbvio que essa perspectiva estava destinada ao fracasso, não é somente em função da ingenuidade da época, mas em função também da consolidação do capitalismo e do avanço da mercantilização da cultura nesses vinte anos. Apesar de ilusórias, essas aspirações do passado “existiram e se materializaram culturalmente”. O reaparecimento desse estranho momento extraordinário no presente revela a sua dose de ilusão, o seu conseqüente fracasso e o fortalecimento do inimigo capitalista que impossibilita sua realização efetiva, e, ao mesmo tempo, por ser um passado que se realizou efetivamente, deixa ver a tolice do presente e uma outra possibilidade: “a hipótese de uma arte com fundamento social diverso do nosso”.

1981 é outro momento, não há mais complementaridade entre estudantes e camponeses, mas também é o “momento em que a parte melhor e mais aceitável da burguesia brasileira assume o comando do país – um momento a ser saudado!”. As imagens da nova situação mostram, e esse é seu grande mérito, que nada mais é o mesmo, que tudo mudou: o capitalismo e os camponeses, o cinema e o cineasta, o regime e seus dirigentes. Essas imagens do presente, que “acusam a transformação nos termos da vida brasileira”, mostram diferenças em relação ao passado: de um lado, a continuidade de um passado glorioso, retomada de um enredo, com final feliz, depois de longa interrupção; de outro, a descontinuidade com um passado extraordinário, desmembramento e retrocesso.

“*Cabra marcado* dá impressão de vitalidade e esperança”, é “como se o filme dissesse” que é possível continuar fiel à promessa dos anos 60, que é possível uma sociedade sem classe dominante. A relação do crítico com o passado é seletiva: celebra a continuidade e lamenta a pulverização daquilo que considera exemplar, a vida popular; festeja o término daquilo que considera execrável, a ditadura; ignora a persistência daquilo que ele não considera, a religião. Schwarz lembra que Elisabete retoma a sua vida e esquece que, até final do filme, ela só tinha entrado em contato com dois de seus oito filhos, essas criaturas a quem “a História roubou a articulação”. Concentrado nas glórias da luta popular e nos personagens principais, Elisabete e Eduardo Coutinho, que retomam seu projeto, o crítico esquece dos que interromperam a continuidade com o passado: um virou crente da Assembléia de Deus; outro se diz desiludido com a revolução e quer vender seu sítio; outro, da Igreja Batista, que em

1962 representava João Pedro, o líder assassinado, considera a sua participação no filme como “um trabalho” e afirma que sempre foi “afastado de certos movimentos”.

Preso no passar do tempo, no hiato de vinte anos, o crítico deixa escapar o tempo no filme. Um tempo despreocupado, que, nos anos 80, se gasta sem pena porque sabe escutar e ver os gestos, olhares e silêncios de pessoas que se inventam diante da câmara que lhes faz poucas perguntas. Um tempo como o que buscava Ruy Guerra nos anos 60, que não fosse útil à trama ou subordinado à ação. Um tempo que, embora tenha uma estrutura linear (história de 62 e 64/ a volta a Galiléia em 81/ as entrevistas/o encontro dos filhos), é composto de fragmentos superpostos de memória, imagens e tempos. Um tempo que não aponta para a realização, mas que reabre conflitos do passado no presente.

Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos. Que filmes históricos, no Brasil, escaparam às ilusões do historicismo? Bem poucos, se tantos. Mas, com certeza, *Cabra marcado para morrer*.²⁴⁹

O parágrafo inicial de “Vitória sobre a lata de lixo da história”, publicado na *Folha de São Paulo*, assinado por Jean-Claude Bernardet, aluno de Paulo Emílio Salles Gomes, abre o diálogo com “O fio da meada”, publicado pelo mesmo jornal dois meses antes, na alusão ao título da farsa escrita por Schwarz em 1977 e ao fio, ou barbantino, reatado. No lugar da vitória da fidelidade política, Jean-Claude Bernardet encontra a vitória dos detritos da história em um filme que resgata uma dupla derrota: do líder camponês, assassinado, e do filme, interrompido.

Uma história concebida como resgate do que foi derrotado, interrompido e esquecido, na qual Bernardet chama a atenção para o fato de que é o espetáculo que resgata a história, através das sobras das imagens de 1964 exibidas em 1981, numa sala de cinema do “tamanho da natureza”, montada ao ar livre em Galiléia. O espetáculo articula Elisabete e a família, Coutinho e o filme. A câmara cinematográfica chega

²⁴⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.227. (Texto publicado pela *Folha de São Paulo* em 24 de março de 1985.)

primeiro, encontra os filhos antes de Elisabete. É o espetáculo que, tendo como material “pedaços da realidade, vestígios, ruínas da história soterrada”, organiza os fragmentos, que, por sua vez, não são “arbitrariedade estilística”, mas a própria “forma da história derrotada”. Enquanto Schwarz deseja, no caso de *Cabra*, que a vida imite a arte, Bernardet afirma que essa articulação de fragmentos de vida só consegue se concretizar no espetáculo. A vitória sobre a lata de lixo da história é alcançada através da insistente repetição de imagens:

Isso foi salvo, isso foi resgatado, e então se diz e rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda.²⁵⁰

A concepção de história que atravessa “O fio da meada”, seguindo a argumentação de Bernardet, é a de resgate. Uma história que, na contra-mão da história oficial dos vencedores, recupera fragmentos oprimidos. Um tempo que, depois de ficar interrompido e congelado durante vinte anos, retoma o seu curso. O momento do degelo é o momento de recolocar os fragmentos do passado, que foram destacados e congelados, no seu devido lugar na linha do tempo, dando visibilidade à transformação e continuidade ao desenrolar da história, mostrando que nem sempre as coisas foram assim.

A repetição inofensiva

No mesmo momento extraordinário em que Eduardo Coutinho filma a história de João Pedro, Roberto Schwarz assiste *8 ½* de Fellini. Se no filme do então iniciante o crítico destaca como exemplar as modificações decorrentes do transcurso do tempo, no filme do personagem do então já famoso diretor italiano ele se detém no impasse, na

²⁵⁰ Idem. Ibidem, p. 236.

persistência da banalidade, como o antitemodelo em que nada se resolve. O tempo não anda. O antigo, em contato com o moderno, ganha “feição nova e piorada”, tornando visível o descompasso entre a promessa da técnica e sua realização prática, no qual aquilo que já foi declarado anacrônico resiste no presente.

Em efígie, a consciência racionalista já enterrou o mundo burguês, que entretanto persiste e lhe dita as regras de existência. *Esta reprise continuada e compulsória de mentiras gastas é o chão histórico, e atual, de 8 ½*. A persistência *meramente* prática de costumes e instituições, que racionalmente já são anacronismo, dá justeza à mistura de ridículo e desespero no filme, exige a investigação sustentada e mesmo maníaca das origens, das razões que dão sete fôlegos ao cadáver. A técnica de 8 ½ torna caduca a de Guido, mas a ordem vigente, à qual se aplica, repõe os problemas de Guido em circulação, *na qualidade, agora, de ultrapassados*.²⁵¹

É a potência do novo, o alcance coletivo da técnica, que dá àquilo que persiste, a subjetividade da arte burguesa, o caráter de ultrapassado. Nesse tempo às avessas em que o passado não cede ao presente, em que o menino permanece no adulto perturbando as leis da natureza, Roberto Schwarz encontra um senso.

Pode corresponder à estrutura do mundo real. Na obsessão que vê o mesmo em tudo pode haver loucura, mas também senso, senso de que a multiplicidade do mundo não é renovação, mas variação de uma dificuldade insuperada.²⁵²

A variedade de imagens individuais deixa ver o impasse social, deixa ver o descompasso temporal que emperra o andamento do mundo, que dá voltas em cima do mesmo lugar. A convivência dos contrários, da infância e da maturidade, do passado e do presente, ao revelar um impasse, uma dificuldade, pede superação e solução, coisa que Guido no entanto não quer. Ao contrário de Eduardo Coutinho que mostra a transformação e a continuidade entre passado e presente, Guido vê o presente como variação do passado. No filme de Guido o crítico percebe que a “centelha para a memória” é a imagem.

²⁵¹ SCHWARZ, R. 8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria. Op.cit., p.192

²⁵² Idem.Ibidem, p.193.

Guido circula ativamente entre presente, memória e fantasia. As senhas de passagem são geralmente detalhes visuais, e a origem do movimento é o instante do adulto. A matriz dos significados, entretanto, está nas imagens da infância, cuja força e anterioridade lógica faz delas como que o lastro real da inquietação de Guido. Os dilemas do adulto aparecem como variação mais ou menos disfarçada de contradições antigas, de uma ambigüidade fundamental: a Saraghina é o mal mas é o bem, e a mãe e os padres são o bem mas são o mal.²⁵³

Ao buscar a coincidência da infância com a vida adulta, a convivência contraditória de tempos distintos, Guido anda em círculos e adquire unidade através da permanência do impasse, da repetição e dos “*inúmeros déjà vus*”, provocando uma inversão que embaralha o fio entre passado e presente, real e imaginário: “O real é o presente, a infância é imaginária; mas a nitidez está na infância, de que o real, presente, é reflexo intrincado.”²⁵⁴ Na infância, tal como na imagem que abriga os opostos, o que fascina Guido é a possibilidade de ignorar a contradição.

Guido não busca, pois, um mundo em que esteja superado o seu conflito; basta-se com procurar uma fase de sua vida, ou uma postura, em que não seja atingido pela contradição, que entretanto deve ser nítida e vigorosa, e deve lambiscá-lo sempre. Busca a repetição inofensiva, mas não a superação. A possibilidade infantil de alinhar com os *dois* lados da contradição, de não optar entre os queridos é a sua inveja. É o que tenta recuperar pela redução do mundo à dimensão visual: reduzido o mundo volta a ser pleno; menos é mais, pois imagens não se negam ativamente, mesmo se contraditórias podem coexistir. A destruição está no nível dos feitos vivos, da lógica das situações.²⁵⁵

A coexistência dos opostos, a contradição sem resolução, o fenômeno do *déjà vu* que vê no presente o passado, produz imagens irreais, que “negam, sublimam, superam conflitos reais”.²⁵⁶ O crítico fixa o seu olhar no que Guido não vê, a contradição real, e encontra o que Guido não busca, a possibilidade de superação e a transformação da ordenação da vida.

²⁵³ Idem. Ibidem, p. 194.

²⁵⁴ Idem. Ibidem, p. 195.

²⁵⁵ Idem. Ibidem, p. 196.

²⁵⁶ Idem. Ibidem, p. 199

Paradoxalmente, a impotência de Guido transmite, pela irritação que nos causa, o senso preciso de que a ordenação da vida está obsoleta; consciência e meios materiais, parece tudo à mão para modificá-la.²⁵⁷

Roberto Schwarz trabalha com uma concepção de história revolucionária que quer ver o passado enterrado, destruir os resquícios da tradição obsoleta e se certificar de que ela não volta mais. Um tempo ordenado no qual a coexistência contraditória do passado e do presente, aquilo que gera o impasse e impede o transcurso, deve ser superada. Uma história em que a potência de transformação está do lado do novo, da técnica coletiva e da vida adulta. Um tempo que, ao contrário da imaginação e da imagem, não abriga opostos.

O privilégio de ser moderno

O momento extraordinário de *Os Fuzis* é o mesmo do primeiro *Cabra*, que, ao completar o seu projeto vinte anos depois, filma o transcurso do tempo, e ainda o mesmo momento do filme de Guido e seu tempo circular. No filme de Ruy Guerra, Roberto Schwarz só vê descompasso e anacronismo: a compaixão é uma resposta anacrônica à máquina, a miséria é anacrônica diante da civilização. Ao contrário do filme de Eduardo Coutinho, o antigo não vem antes do novo, nem estabelece continuidade. O antes e o depois convivem inadequadamente lado a lado, contrariando a cronologia. Ao contrário também do filme de Guido, o hiato, como diz o crítico, é “cuidadosamente preservado”.

A miséria que resiste à chegada do moderno é lerda, não explode, não dá o salto, está aquém da transformação. A civilização que está à “altura da História” faz “ver

²⁵⁷ Idem. *Ibidem*, p.200.

soluções alternativas para o conflito”, transforma destinos. Campo e cidade, miséria e civilização, documentário e enredo, vazio e psicologia, desenham duas temporalidades distintas: uma da imobilidade, da inércia, do tempo que não passa, a temporalidade de Guido; outra da mobilidade, da ação, do tempo que transcorre, a temporalidade de Eduardo Coutinho. O conflito entre as duas temporalidades não leva, no filme de Ruy Guerra, a uma solução. A tensão máxima “fermenta, mas não explode”, porque ele desencadeia uma crise moral, quando a permanência do conflito temporal é um antagonismo político.

Trata-se de uma dialética inócua, por sangrenta que seja a luta, pois não empolga a massa faminta, que seria seu sujeito verdadeiro. É como se, em face do conflito verdadeiro, o desenvolvimento dramático estivesse fora de centro. Em termos técnicos, o clímax é falso, pois não resolve a fita, que por sua vez não caminha em direção dele: embora o tiroteio seja a culminação de um conflito, não governa a seqüência dos episódios, em que se alternam, sempre separados, o mundo do enredo e o mundo da inércia. À primeira vista, esta constelação decentrada é defeito; de que serve a sua crise, se é deslocada e distorcida do antagonismo principal? Se a crise é moral e o antagonismo é político, de que serve a sua aproximação? Serve, n’*Os Fuzis*, para marcar a *descontinuidade*. Noutras palavras, serve à crítica do moralismo, pois acentua tanto a responsabilidade moral quanto a sua insuficiência.²⁵⁸

A estrutura artística traduz a estrutura política. O hiato, cuidadosamente preservado, entre as duas temporalidades traduz uma “fatalidade histórica”. A idéia de descentramento e assimetria entre um tempo vazio, longo e lento, e um tempo pleno e breve, que Althusser descreve como a “estrutura essencial de toda tentativa teatral de caráter materialista”,²⁵⁹ como aquilo que opõe o melodrama à dialética, ressurge na leitura de Schwarz como a estrutura real da fatalidade histórica.

O melodrama, nesse sentido, é bem uma consciência estranha plasmada sobre uma condição real. A dialética da consciência melodramática só é possível a esse preço: que essa consciência seja tomada de empréstimo fora (no mundo dos *álibis*, das sublimações e das mentiras da moral burguesa), e seja, no entanto, vivida como a consciência mesma de uma condição (o baixo-povo), entretanto, radicalmente estranha a essa consciência. Consequência:

²⁵⁸ SCHWARZ, R. Op.cit., p.32.

²⁵⁹ ALTHUSSER, L. Op.cit., 126

entre a consciência melodramática de um lado, e a existência dos personagens do melodrama do outro, não pode existir, para falar com propriedade, *contradição*. A consciência melodramática não é contraditória às suas condições: é outra consciência, imposta de fora a uma condição determinada, mas sem relação dialética com ela. É por isso que a consciência melodramática não pode ser dialética a não ser na condição de ignorar as suas condições reais e de se refugiar no seu mito. Ao abrigo do mundo, ela então desencadeia todas as formas fantásticas de um conflito sufocante que não encontra nunca a paz de uma catástrofe a não ser no túmulo de outra: ela toma essa algazarra pelo destino e seu cansaço pela dialética. A dialética aí dá voltas no vazio, pois ela não é mais do que a dialética do vazio, separada para sempre do mundo real. Essa consciência estranha, sem ser contraditória às suas condições, não pode sair de si por si mesma, por sua “dialética”. É preciso, para ela, uma ruptura e o reconhecimento desse nada: a descoberta da não-dialeiticidade dessa dialética.²⁶⁰

Noutras palavras, se a moral burguesa imposta à condição de miséria não permite o salto para a civilização, esse salto, pelo qual Guido não se interessa, só se torna possível a partir do reconhecimento da falta de relação dessa consciência burguesa imposta de fora com o mundo real da miséria. A eficácia d’*Os Fuzis* consiste em mostrar, para tornar reconhecível, a falta de relação dos que convivem: de um lado, a anacronia e a inadequação das idéias burguesas num país de miseráveis; de outro, a persistência da miséria diante da civilização, a inércia daquilo que não se transforma pelo simples contato com o novo. O reconhecimento da dúplici temporalidade, da fatalidade histórica que nos constitui, desencadeia a responsabilidade política da transformação.

O salto que não foi dado no filme poderia ter transposto a distância que leva da miséria à civilização; a explosão, que apenas fermentou, poderia ter transformado a inércia em ação; a consciência da diferença entre o estacionário e o progressivo poderia ter revelado, enfim, o “privilégio de ser moderno”. No filme, o conflito fica sem solução. A construção preserva cuidadosamente o hiato, por um lado, para mostrar que a consciência moral não é capaz de atingir as massas, e, por outro, para provocar a responsabilidade do espectador, ao exigir que, ao reconhecer a duplicidade, ele se reconheça como beneficiário da situação e simultaneamente como a prerrogativa de mudança. A revelação da inadequada convivência do tempo vazio e lento com o tempo

²⁶⁰ Idem. *Ibidem*, p. 122/123.

pleno e breve como a estrutura real da sociedade, como a duplicidade que nos singulariza, mostra a necessidade de sua explosão, de um choque que acerte o ritmo, de uma revolução que acerte os relógios, acelerando o tempo lento e miserável para que ele entre no compasso pleno e breve, moderno e civilizado.

O fio de Roberto Schwarz

A meada de Schwarz é composta de vários fios embaralhados que ele tenta ordenar e pentear ao longo dos anos. O crítico se depara no filme de Fellini com um nó resistente que ata dois fios distintos, um nó circular que dá repetidas voltas sobre o mesmo lugar e não deixa o pente correr como deveria: o antigo não cede ao novo, a tradição tira proveito da potência da técnica moderna, o presente adquire a feição do passado. Acontece que esse tempo estrangulado, esse impasse que não deixa o tempo passar e impossibilita a transformação, tem a estrutura do mundo real: o mundo é assim, o tempo está desajustado. Desembaraçar essa meada é separar o passado, impedi-lo de retornar incessantemente. Pentear a meada significa expulsar o obsoleto, superar o entrave que impossibilita a transformação. Roberto Schwarz não quer redenção como Guido, ele quer revolução.

Em *Os Fuzis* o crítico encontra dois fios distintos que não se embaralham, mas que também não caminham na mesma direção. Tempos distintos que não se encostam e não se

contaminam. Dessa vez o impasse se prende só a um dos fios, aquele inerte, em que nada acontece. Junto a esse fio estacionário, corre o outro, através do qual o tempo flui. Na diferença radical presente na mesma meada, Roberto Schwarz encontra a dúplice temporalidade que nos singulariza, a estrutura real, o Brasil é assim. A questão aqui não é separar um fio do outro, já que eles estão radicalmente separados, mas sincronizar, fazer com que um siga a mesma direção do outro, com que sejam do mesmo tamanho. O círculo de Guido faz o passado retornar incessantemente sobre o presente. O paralelo de *Os Fuzis* mantém inalterado o passado que não se contamina com a convivência de um presente carregado de transformação.

Há passados ativos, que se intrometem e se fazem ver no presente, forjando o tempo como pura repetição inofensiva. Há passados passivos, que mantêm distância e indiferença do presente, definindo o tempo como pura inércia conservadora. Duas formas diferentes de passado cuja força, no entanto, é a mesma: o poder de permanência. Seja porque retorna ou porque nunca foi, a resistência desse passado paralisa a História, como uma imagem isolada que não faz enredo, como um poema que não faz romance. A força do novo é a inversa: o poder de modificação, que encadeia as imagens em uma narrativa. Pela sua capacidade de transformação, cabe a ele a tarefa de desfilar o nó criado pela convivência do passado (a infância, o individualismo burguês ou a miséria) com o presente (a maturidade, a potência do coletivo ou a civilização moderna), para deixar a história fluir. O tempo do desajuste que o crítico encontra na década de 60 caracteriza o chão histórico atual como a persistência do obsoleto, a nossa singularidade como anacronia, deixando ver a possibilidade de transformação do lado do presente.

Em *Cabra marcado para morrer* Roberto Schwarz encontra finalmente uma linha ordenada e não circular. Um fio que depois de rompido foi reatado, de tal forma que o passado não se confunde com o presente, o fim não é igual ao começo. Tempo com princípio, meio e fim, que dá testemunho histórico da modificação e comprova a mudança, sem esquecer ou apagar o passado, que aparece sob o presente na forma de constância e continuidade, ou, na forma de desmembramento e retrocesso. O fio que Roberto Schwarz encontra nos anos 80 é tecido com uma história seletiva: de resgate do que há de glorioso no passado, que deve ser preservado, retomado e encadeado no presente, numa continuidade que ganha sentido em um tempo de acúmulo e progressão; de enterro do que

há de nefasto no passado, que deve ser destruído, extinguido, para que o novo povo possa se instalar sem concorrência.

Os fragmentos da história de Roberto Schwarz nos anos 60, a descoberta do país no momento de radicalização política, as leituras teóricas, os textos críticos, a idéia de desajuste, a posição na crítica literária brasileira, são organizados no início dos anos 70, no então ainda centro da civilização humanística ocidental, Paris. Aí Schwarz repensa a relação entre cultura e política de 1964 a 1969 e finaliza a explicação das idéias fora de lugar.

Os anos pré-revolucionários, no qual o “país estava irreconhecivelmente inteligente”, são interrompidos, da mesma forma que o primeiro *Cabra*, pelo golpe de 1964.²⁶¹ No imediatamente depois, vive-se no país um desajuste singular no qual a ditadura militar convive com a cultura de esquerda, que por sua vez trabalha, de diferentes formas, a combinação entre o moderno e o antigo que nos caracteriza. Ao registrar o desenvolvimento desigual do país, o Tropicalismo provoca um efeito convencionalizado, generalizável e atemporal, que apresenta o impasse como insolúvel e congela a idéia de absurdidade do país, impossibilitando a transformação. Apesar do desajuste temporal ser uma característica geral das sociedades capitalistas, ele tem “força de emblema” nos países subdesenvolvidos. Trata-se para Roberto Schwarz de uma questão central e singular que não pode ser apreendida por um esquema tão generalizável como o tropicalista, cuja fórmula é aplicável tanto ao Brasil de 64 quanto ao século XIX argentino.

A direção inversa, um “impulso revolucionário”, Roberto Schwarz encontra na estética da fome proposta por Glauber Rocha, à qual se ligam os “melhores filmes brasileiros”, ao mesmo tempo que lamenta a evolução do cineasta para longe dela. O manifesto de Glauber, apresentado em Gênova em 1965, é publicado pela *Revista Civilização Brasileira* no intervalo entre “8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria” e “O cinema e *Os Fuzis*”.²⁶² A proposta do cineasta é fazer o “colonizador compreender pelo horror” a fome latina, que para isso não deve ser apresentada nem como primitivismo, nem como “sintoma alarmante”. A fome é o “nervo” da nossa

²⁶¹ SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964-1969. Op.cit.

²⁶² ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. n. 3. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho de 1965. p. 165-170.

sociedade, a nossa originalidade que, “sentida e não compreendida”, é a nossa maior miséria. A estética da fome toma distância do cinema industrial e seu compromisso “com a mentira e com a exploração”, e sintetiza o valor que Roberto Schwarz encontra no filme de Ruy Guerra: o “compromisso com a verdade” que, contra o paternalismo do colonizador, filma uma “galeria de famintos” com o objetivo de dar ao “público a consciência de sua miséria”.

A duplicidade que nos singulariza, como sabe muito bem Schwarz, é “lugar-comum na historiografia” brasileira, que já refletia sobre a implantação da cultura em condições adversas, sobre a persistência do passado colonial no presente modernizador, muito antes de Althusser pensar na estrutura ideal do teatro materialista. A participação do crítico, no final dos anos 50, em um seminário de Marx “voltado para a transformação”, reforça a compreensão da tese, já exposta por Caio Prado Jr. no início dos 40, de que o atraso faz parte da reprodução do mundo contemporâneo, de que o nosso sentido vem de fora. A experiência de 64 dá uma aula ao jovem professor da USP “do que não muda no Brasil”. O hiato temporal analisado em *Os Fuzis* é um ingrediente a mais na formulação da tese fundamental de Roberto Schwarz, publicada poucos anos depois: “As idéias fora de lugar”.

A falta de correspondência com o mundo real, decorrente do transplante de idéias para território hostil, resulta em uma “comédia ideológica” na qual as idéias ficam “fora de centro em relação às exigências que elas mesmas propunham”. As idéias impostas de fora passam e mudam em um desfile incessante assistido por uma realidade que pouco se modifica em contato com elas. Assistimos como espectadores anestesiados ao espetáculo do mundo que somos obrigados a copiar. Dessa forma, o tempo inerte da miséria não se transforma pelo contato com o tempo corrente das idéias. Fadados à “experiência do desconcerto” e à “sensação de duplicidade” pela reprodução do capitalismo, só podemos ser libertados, portanto, pela sua interrupção, o que modificaria as condições internas de atraso, adequando-as às idéias modernas.

Dando continuidade à tese de Antonio Candido, segundo a qual a literatura brasileira se constitui enquanto tal em meados do século XVIII e alcança sua maturidade no final do XIX, é aí também que Roberto Schwarz encontra a marca de nossa singularidade. A narrativa de Machado de Assis, ao contrário de seu contemporâneo José de Alencar,

consegue escapar da importação de formas prontas e pré-existentes e partir da singularidade local, matéria pré-existente. O narrador volúvel e irônico apreende o desajuste entre as idéias e o lugar na forma literária original, numa visão crítica e não ufanista da nacionalidade.

Quando Eduardo Coutinho retoma o seu projeto na década de 80, no momento que o melhor da burguesia nacional assume o comando do país, Roberto Schwarz retoma a explicação do desajuste, e, junto com ela, a rejeição ao Tropicalismo, à Antropofagia e à Poesia Concreta, para repensar a cultura nacional no período compreendido entre o primeiro e o segundo *Cabra*, de 1964 a 1985.²⁶³ Nesses vinte anos, o avanço da internacionalização do capital, da mercantilização das relações pessoais e da presença da mídia fez com que a “experiência do caráter postiço, inautêntico e imitado da vida cultural” perdesse a verossimilhança. Como parte da uniformização e padronização da indústria cultural, circula a idéia de que a defesa da singularidade nacional é um “tópico vazio”.

Diante desse quadro, Roberto Schwarz reafirma que o mal-estar da cultura brasileira é “um fato”, que os nacionalistas, apesar das fórmulas mistificadoras, “estiveram ligados a conflitos efetivos e lhes deram alguma espécie de visibilidade”. Ao postular novamente a concretude do problema, Roberto Schwarz declara a impotência da crítica “de corte filosófico abstrato”, que propõe uma seqüência infinita sem começo nem fim, sem primeiro nem segundo, sem original nem cópia, proporcionando “alívio”, mas que não toca no “fundamento da situação, que é prático”. Enquadrados nessa impotência, estão Oswald de Andrade, Silviano Santiago, Haroldo de Campos, Michel Foucault e Jacques Derrida.

Dois anos antes, Schwarz publicara uma dura crítica à antropofagia, na qual condena Oswald de Andrade por tratar de questões reais, que Machado “já havia vencido superiormente”, através de “efeitos de composição” que lhe tiram a gravidade.²⁶⁴ A leitura de Schwarz, fundada na oposição entre técnica e sujeito, hierarquiza a literatura brasileira, constrói duas linhagens divergentes na tradição e rejeita a concepção de história cujo princípio é a montagem:

Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como

²⁶³ SCHWARZ, R. Nacional por subtração. Op.cit.

²⁶⁴ SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista. Op.cit.

que dizendo, do alto onde se encontra; tudo isso é meu país. Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antípodas de sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo).²⁶⁵

Nessa mesma época, Haroldo de Campos joga a desierarquização e a desconstrução da Antropofagia de Oswald contra o “sociologismo ingênuo” da fatalidade da imitação.²⁶⁶ O que está em discussão é a concepção de história e de literatura de Antonio Candido, que “economiza” o Barroco baseado na ausência de mercado e público, e privilegia o Arcadismo baseado no esquema de transmissão de mensagem, favorecendo a função comunicativa e emocional da linguagem. O Barroco, lembra Haroldo, que introduz esses debates na década de 50, é um “obstáculo historiográfico” para se pensar a questão da origem na literatura brasileira, justamente por ser uma não-origem. A literatura latino-americana nasce adulta e “falando a diferença nos interstícios de um código universal”. Resgatar o barroco do seu seqüestro pela *Formação* é também uma outra maneira de armar a história, montando constelações, fazendo um “arranjo” dos elementos do passado, que Schwarz lê em Oswald.

Na poesia brasileira contemporânea, a poesia concreta pode também reclamar essa tradição “antinormativa”, por uma outra e peculiar redistribuição dos elementos configuradores disponíveis. Há-de ser reconstituída igualmente por lances, por relances. De Gregório a Sousândrade: do “Boca do Inferno” da Bahia barroca ao Romântico maranhense *maudit*, cantor de *O inferno de Wall Street* (1870). De Gregório a Sousândrade e deste a Oswald, do derrisor da nobreza de “sangue tatu” ao oficiante do *Tatututema* (missa-negra dos índios do Amazonas), ao recontador pau-brasilico da crônica da descoberta. De Oswald a Drumond e Murillo. De todos eles a João Cabral de Melo Neto, engenheiro de estruturas “mondrianescas”. Um outro desenho. Uma outra constelação. O antidiscurso geometrizando a proliferação barroca. O padre Vieira e Mallarmé: ambos enxadristas de linguagem, ambos *syntaxiers*.²⁶⁷

Compreender ou constatar? Roberto Schwarz lança mão de suas leituras teóricas para compreender a dúlice temporalidade que a tradição dos ensaístas brasileiros

²⁶⁵ Idem. *Ibidem*, p. 22.

²⁶⁶ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras* 62, Lisboa, julho de 1981. (Obs. Haroldo de Campos retoma a questão em *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.)

²⁶⁷ Idem. *Ibidem*, p. 18.

sempre constatou. O descompasso singular acompanha o compasso universal. No relógio de dois ponteiros, somos aquele que não anda, movido por uma potência estranha e má, o capitalismo internacional. Revelar o real ou recriar a imaginação? Roberto Schwarz busca na estrutura artística a estrutura do desajuste temporal, que revela a fatalidade histórica. Inteligível ou sensível? Responsabilidade ou compaixão? A compreensão da dúplice temporalidade, revelada pela forma artística, torna o estranho conhecido, desnaturaliza a fatalidade que nos marca, retira o álibi e nos implica como beneficiários da situação e, portanto, como responsáveis pela mudança. Narrar ou descrever? Enredo ou documentário? Linear ou fragmentário? Roberto Schwarz revela e explica a dúplice temporalidade como desajuste, descompasso, inadequação e anacronia, como aquilo que pede ajuste, compasso, adequação e sincronia. O documentário do desajuste é assim parte do enredo de ajuste, a descrição da inadequação se insere na narrativa da adequação. Os fragmentos do atraso justapostos ao progresso devem compor um romance com princípio e meio, revelando assim a possibilidade de fim. A dúplice temporalidade, a convivência do antigo e do novo, deve deixar de ser repetitiva, circular e *estacionária*. O tempo deve passar, andar, mudar e transformar, para que o futuro seja diferente do passado.

Nos vinte anos que separam as críticas de cinema de Roberto Schwarz, muita coisa aconteceu. Do momento extraordinário de radicalização política pré-revolucionária, em que o país era inteligente, até o momento saudado de degelo político, comandado por uma burguesia melhor, o capitalismo e a indústria cultural dominaram o que ainda restava. Ao percorrer as três críticas não parece possível constatar uma transformação, uma diferença entre começo e fim, entre presente e passado, na forma como Schwarz articula a dúplice temporalidade.

Nos anos 60, o desajuste causado pela simultaneidade de duas temporalidades diferentes é apontado como característica e eleito como problema, cuja solução residiria no preenchimento do tempo lento e vazio, no ultrapassamento de um passado que teima em não passar, uma transformação comandada pela consciência do intervalo entre potência e realização, traído por Guido e revelado por Ruy Guerra. Nos anos 80, esse presente desajustado dos anos 60 toma a forma de um passado glorioso, porque pleno de possibilidade de transformação, um passado a ser resgatado e não, a ser ultrapassado.

O passado do presente não é o mesmo passado do passado. O passado dos anos 60 é a miséria permanente, imune à mudança, a parte que nos coube no capitalismo moderno, a nossa fatalidade. O passado dos anos 80, o presente dos anos 60, é a revelação do hiato como problema e sua promessa de mudança. Promessas que embora ilusórias e não cumpridas, existiram, mesmo que somente como promessa. O presente é tolo ao negar possibilidade a esse passado, apesar de ilusório. O presente deve cumprir a promessa rompida do passado, o presente deve retomar e concluir o que o passado deixou aberto, e, assim, ordenar o fio para que a transformação prometida pelo passado aconteça no presente, tornando o futuro possível. Os fragmentos do passado, que ficaram perdidos e isolados com o rompimento do fio durante vinte anos, devem retomar o seu lugar no curso da história.

A simultaneidade entre progresso e estagnação, o descompasso entre potência e realização, o “espetáculo que damos ao mundo”, como descrevia Paulo Prado, designa para Roberto Schwarz a questão central de sua reflexão e marca a constância do seu desejo: transformar o dois em um pelo apagamento do atraso, encadear a sucessão do passado e do presente, de maneira que esse insuportável espetáculo da repetição inofensiva tenha começo, meio e, principalmente, fim. Espectador e ator, o crítico não é um revoltado que quer destruir tudo, é, como queria o mesmo Paulo Prado no início do século, um revolucionário otimista que ainda acredita no progresso em relação ao presente.

O tempo e a política

A lenta mudança na arquitetura temporal, que acompanha a difusão da escrita, da moeda, do relógio e do globo, define um tempo linear, cumulativo e progressivo, que caminha na direção da simultaneidade e universalização necessárias à expansão do capitalismo industrial, repetitivo e sincronizado. O tempo e a técnica construídos pelos homens são perversos e se alimentam do excluído: a linearidade precisa da circulação, a acumulação necessita da miséria, o progresso depende do atraso. Nascidos da expansão comercial, somos marcados pela dupla temporalidade, pela reprodução moderna do atraso que alimenta o progresso linear da acumulação capitalista. Ao explicar a dúlice

temporalidade como antagonismo político a ser superado, Roberto Schwarz percebe com argúcia as questões fundamentais para se pensar uma política do tempo ou o tempo como política.

No *déjà vu*, nas imagens de Guido, que busca no presente a semelhança e a repetição do passado, Roberto Schwarz encontra o exemplo das possibilidades contra-revolucionárias da técnica: imagens isoladas que não fazem enredo; imagens que abrigam o contraditório; temporalidade circular que impossibilita a história. Na diferença e na transformação das imagens de Eduardo Coutinho, que mostram o passar do tempo, no qual é possível ver rupturas e continuidades que encadeiam o passado com o presente e deixam entrever um futuro, Roberto Schwarz encontra o exemplo das possibilidades revolucionárias da técnica. Roberto Schwarz nem sempre enxerga a revolução que tanto deseja.

Quando Benjamin detecta uma nova temporalidade decorrente da perda da experiência e da memória na passagem do manual para o mecânico, da narrativa oral para o romance, ele não a descarta como um revoltado, mas busca um uso estratégico, como um militante. É na técnica de reprodução de imagens, no cinema nascido da indústria como enfatiza sempre Schwarz, que Benjamin encontra um uso revolucionário do tempo, nem capitalista, nem fascista. Uma outra maneira de pensar e articular a história utilizando as mesmas armas da produção industrial: fragmentação, repetição e montagem. A história materialista deve retomar o princípio de montagem e dar visibilidade à sua construção, fazendo frente à invisibilidade da construção linear e contínua. É também na imagem que Benjamin encontra uma outra maneira de pensar o tempo, dúplice e tenso, no qual a imobilização é inseparável do movimento. A imagem dialética está onde a tensão dos contrários é maior. Idêntica ao objeto histórico, a imagem dialética não é pré-formada, deve ser buscada e construída. A revolução só pode ser alcançada pela paralisação do movimento, decorrente de um trabalho de montagem que recorta e aproxima fragmentos de épocas distintas, como forma de explodir a história contínua.

A imagem, o tempo e a política são termos indissociáveis na leitura que Peter Osborne faz de Benjamin.²⁶⁸ A imagem dialética é definida como uma estrutura paradoxal de completude/incompletude que tem efeito político. Contra o historicismo, cujo mito é a

²⁶⁸ OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. OSBORNE, P. e BENJAMIN, A. (Orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. (trad. Maria Luiza Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

lembrança total, linha de continuidade entre o passado e o futuro, Benjamin joga a temporalização política da história. Diante da crise historiográfica aberta pela temporalidade anestésica decorrente da decomposição da memória, a saída política é “o desconhecido como já-conhecido”, a rememoração como despertar que combina duas temporalidades conflitantes, o processo lento do acordar, o momento da vigília, e o choque pontual, que lança o sujeito de um mundo ao outro. Redefinição do político como um modo de temporalidade.

É também na relação entre repetição, memória e cinema, que Agamben, via Benjamin, define a estratégia política da crítica à sociedade do espetáculo:

A força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno em possibilidade disso que foi. A repetição restitui possibilidade a isso que foi, o torna novamente possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Porque a memória não pode mais nos devolver aquilo que foi tal qual. Isso seria o inferno. A memória restitui ao passado sua possibilidade. É o sentido dessa experiência teológica que Benjamin via na memória, quando ele dizia que a lembrança faz do inacabado um acabado, e do inacabado um acabado. A memória é por assim dizer um órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Ora, se refletirmos, essa também é a definição de cinema. O cinema não faz sempre isso, transformar o real em possível e o possível em real? Podemos definir o *déjà vu* como o fato de “perceber qualquer coisa do presente como se isso já tivesse sido”, e o inverso, o fato de perceber como presente qualquer coisa que já foi. O cinema tem lugar nessa zona de indiferença.²⁶⁹

Na repetição de Guido que busca o que viu no que vê, Schwarz não vê o retorno em possibilidade do passado. O que ele vê, e classifica como inofensivo, é o retorno do passado tal e qual, a solicitação de semelhança, a produção da cópia, que gera impasse e fraqueza. Guido, apesar de adulto, busca a possibilidade infantil de alinhar com os dois lados sem ter que fazer opção. O cineasta usa a indústria para proveito próprio, usa a técnica coletiva de reprodução de imagens para repetir uma experiência infantil, para ficar ao abrigo do mundo, sem enfrentar o desastre real. É também a proteção decorrente da repetição que Paolo Virno destaca, ao ler o vínculo entre reprodutibilidade e infância, em Benjamin.²⁷⁰

²⁶⁹ AGAMBEN, G. Le cinéma de Guy Debord. Op. Cit., p.70.

²⁷⁰ VIRNO, P. Ancora una volta. *Mondanità: L'idea di "mondo" tra esperienza sensibile e sfera pubblica*. Roma: Manifesto Libre, 1994, p.67-71.

Através do abrandamento, da evocação desembaraçada e da paródia, o “mais uma vez” da repetição infantil supera o terror da experiência original e degusta o triunfo e a vitória. Mas a criança não faz “como se”, ela “começa sempre de novo”, já que a essência do brincadeira infantil é transformar a experiência em hábito. Isso não acontece mais, o “mais uma vez” se torna permanente. O cidadão da metrópole contemporânea, da mesma forma que a criança, é privado da proteção dos costumes e pobre de experiência. Para a angústia de traços pueris dos cidadãos, afirma com contundência Virno, o capitalismo constrói um jardim de infância com o “mais uma vez”. A indústria cultural opõe à repetição lúdica a “*compulsão à repetição* da mercadoria e do trabalho assalariado”, disfarça a pobreza, “circunda de aura a recursividade serial”, preserva a qualquer custo um ânimo que já não existe mais.

Na seriedade da infância, Paolo Virno encontra o antídoto para essa “perturbante puerilidade da sociedade do espetáculo”. A repetição infantil “percebe como único aquilo que é igual”. Toda repetição é irreversível, “carregada de contingência dolorosa”: fazer sempre de novo é fazer “mais uma vez” e “de uma vez por todas”. Diante da ausência de costumes comunitários e da pobreza de experiência, a ação política deve recolocar a relação entre repetição e contingência, sendo o “eterno retorno do mesmo” a ocasião mais propícia para “qualquer coisa que seja verdadeiramente nova”.

A recusa da repetição infantil na vida adulta de Guido, que quer sempre começar de novo, a depreciação da imagem copiada, do “mais uma vez”, da possibilidade infantil da convivência dos contrários, talvez possa jogar mais uma luz nas histórias da literatura brasileira. O código universal do barroco, o signo do artifício e da retórica, é um exercício de persuasão que, na definição de Giulio Carlo Argan, significa “solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que, apesar disso, se coloca no horizonte do possível”.²⁷¹ Uma arte da imaginação, autônoma e política, uma arte que desenha as grandes capitais, contemporânea da formação da Europa moderna, uma arte que inaugura a reprodutibilidade das imagens. O desenvolvimento da reprodução de gravuras no século XVI é tão significativo que alcança a dignidade de uma técnica artística autônoma e funciona como uma técnica de comunicação cultural. Uma técnica usada, por exemplo, pela

²⁷¹ ARGAN, Giulio Carlo. Prefácio. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. (Trad. Maurício Santana Dias). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 8.

igreja católica, que assim unifica os símbolos para a devoção em massa. Esse uso educativo da reprodução se torna eficaz “na medida em que a gravura comunica, junto com a imagem, o valor estético que lhe é correlato, ou seja a grandiosa concepção de mundo que os artistas expressam em imagens”.²⁷²

O interesse do crítico italiano pela reprodução de gravuras, como parte do “grande plano seiscentista de uma profunda reforma social fundada sobre uma cultura da imagem e no desenvolvimento das tecnologias relativas”,²⁷³ se concentra no fato de que essa técnica não se baseia no princípio de repetição e cópia, mas no princípio de “tradução crítica”. Entre o original e a reprodução, tudo é diferente: o procedimento, a dimensão, os materiais, a cor. De acordo com o entendimento barroco de que “a poesia é tal qual a pintura”, a operação fundamental dessa tradução consiste em encontrar um princípio de equivalência entre o figurativo e o legível: “o gravurista, mediante a própria técnica, procede a uma leitura analítica do original e a reprodução é oferecida como um modelo de leitura”.²⁷⁴ O que permite a reprodução de um afresco monumental e colorido em uma gravura mínima em preto e branco é um “sistema de redução”, que transpõe, por exemplo, a qualidade específica das cores para valores de claro e escuro, “percebidos como elementos construtivos da forma”.

A nossa infância, o nosso jogo de repetição e de começar sempre de novo, está intimamente ligado à reprodutibilidade da imagem. Fadados à imitação e à repetição como resultado da colonização, da globalização das intervenções humanas sobre a terra, o que se repete aqui, no entanto, é da ordem da diferença, da seriedade da infância que já nasce falando, analisando, traduzindo, criando um modo de leitura. O barroco da nossa eterna infância se perpetua na vida adulta como leitura política e criativa, como inserção no horizonte do possível, sempre disposta ao “mais uma vez” e “de uma vez por todas”, que caracteriza a repetição como diferença. De tal forma que, junto com Guido, a poesia visual, a repetição infantil, a imagem copiada, Roberto Schwarz seqüestra o barroco, a poesia concreta e a reprodução das imagens, características da cultura moderna ocidental que nos gerou, desprezando o potencial político aí inscrito.

²⁷² ARGAN, G.C. O valor crítico da “gravura de tradução”. Ibidem, p.18.

²⁷³ Idem. Ibidem.

²⁷⁴ Idem, Ibidem, p.19.

Na passagem do tempo marcada nas imagens de *Cabra*, em que o presente deixa ver as rupturas e continuidades com o passado, Schwarz vê, e classifica como vitória, a possibilidade de retorno do passado tal e qual, fidelidade que garante continuidade. Mas o passado nunca retorna como aquilo que realmente existiu conteúdo, nem a infância de Guido, nem a aliança entre estudantes e camponeses.

Ao olhar para o fenômeno do *déjà vu* e encontrar fixadas as formas de vida contemporânea, em que, da mesma forma que Schwarz denuncia no círculo de Guido, as possibilidades de mudança aparecem anuladas, Paolo Virno diagnostica a causa dessa patologia pública não na duplicidade temporal, no retorno, na circularidade ou na repetição, mas no passado que se deixa ver como conteúdo no presente.²⁷⁵ O que fecha a história para Virno é a atribuição de conteúdo ao que retorna, é a percepção do passado como aquilo que efetivamente se materializou. O que é histórico não é o conteúdo da lembrança, o momento extraordinário de 1962 ou a infância de Guido. O que torna a historicidade possível é a capacidade de lembrar vislumbrada na lembrança, a potência, aquilo que nunca se realiza, um passado sem conteúdo, um passado em geral. Atribuir conteúdo ao passado que relampeja no presente, anular a diferença entre real e virtual, potência e ato, perceber o poder-dizer como o que já foi dito, é a marca da contemporaneidade em que o fenômeno do *déjà vu* adquire relevância pragmática, dominando a sociedade do espetáculo, na qual assistimos à exposição permanente do que já foi feito sem lembrar da capacidade de fazer. Atribuir realização ao passado é ler o barroco e a infância como repetição inofensiva, caindo na lógica da sociedade do espetáculo e da patologia pública do *déjà vu*.

Roberto Schwarz sabe que a imagem justa, semelhante ao conteúdo das lembranças da infância, buscada por Guido, é inacessível. Sabe também que ao ver sempre o passado no presente, Guido não avança, anda em círculos, é fraco diante dos impasses. Percebe ainda que essa pode ser a estrutura do mundo real: a variação de uma dificuldade insuperada, que ao repetir-se incessantemente faz o tempo girar em círculos sem trazer renovação, fechando a história. Nesse sentido, revolução para Schwarz significa a superação do passado, que, ao cessar de aparecer no presente, deixa o tempo passar. Como

²⁷⁵ VIRNO, P. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. (Trad. duardo Sadier). Buenos Aires: Paidós, 2003.

já afirmara a propósito de Oswald de Andrade, para que a modernidade transformadora se instale e a história se desenrole é preciso romper o passado e dissolver o obsoleto.

Para Virno, ao contrário, o que abre a história é a presença do passado, como forma de pura anterioridade, ao lado do presente. A condição de historicidade se encontra justamente no anacronismo formal, no entrelaçamento e no hiato entre o possível e o real, entre potência e realização. Na brecha permanente entre potência e ato, na simultaneidade entre concomitância e diacronia, se encontra a estrutura e a condição de possibilidade do tempo histórico. Uma estrutura lacunar, em que a potência nunca é aplanada pela presença do ato, é o que funda a base da práxis histórica.

Na convivência da imobilidade com a mobilidade em *Os Fuzis*, Schwarz percebe que é da compreensão da duplicidade temporal tensa que se pode extrair possibilidade de mudança e transformação. Acontece que a mudança almejada como sinônimo de história é a destruição da duplicidade temporal, o preenchimento da lacuna, o que termina por impossibilitar a própria história.

Se o passado de Guido é a sua infância e o seu drama é a repetição, que passado é esse que Schwarz enxerga junto ao presente no filme de Ruy Guerra? A miséria, a fome, a face vazia dos camponeses, o tempo lento que nada acontece, o drama da permanência. Que presente é esse que pela simples presença faz da miséria anacronia? Soldados e um motorista de caminhão alimentados, profissionais especializados, faces que têm dentro, um tempo de ação em que as coisas acontecem. Ora, Roberto Schwarz sabe que a miséria é a coisa mais presente de todas, mas sabe também que ela é o horror que a civilização deveria ter extinguido e que persiste. O passado é aquilo que termina com a chegada do presente e que, quando resiste e permanece contrariando a lógica do tempo linear, instala o desajuste e a inadequação. Qual a diferença entre esses tempos que Schwarz separa radicalmente no filme? O tempo da fome e da miséria é gasto nas rezas, nas cantorias, nas procissões em círculo em torno da igreja, na esperança depositada no boi santo. O tempo dos soldados é gasto com conversa, jogos, bebidas, piadas, brigas, namoros e, em função deles, eventuais caminhadas na procissão. Na verdade, nada parece diferenciar um tempo do outro, ninguém age, todos esperam, seja uma ordem, seja um milagre. O único que tenta sacudir a inércia, o motorista, é assassinado. O único que pode realizar o milagre, o boi santo, é devorado. A tensão sem resolução da convivência dos opostos, o clímax que não ordena a seqüência dos

episódios, produz a fagulha da possibilidade. Na explosão abortada, Schwarz enxerga a possibilidade de transformação: o eventual acesso do anacrônico ao moderno, o que, paradoxalmente extinguiria a fagulha.

O antagonismo é político. Se a duplicidade, que coloca a miséria do lado da civilização e o passado do lado do presente, é a estrutura temporal do modo de produção capitalista que se reproduz infinitamente, a transformação das condições de produção passa necessariamente pela destruição da duplicidade temporal. A revolução de Schwarz, a sua política do tempo, visa pôr um fim à tensão dos opostos para ordenar a seqüência dos episódios.

O problema, como demonstra o mesmo Paolo Virno, é que além de ser a estrutura temporal do capitalismo, o hiato e a simultaneidade entre potência e ato, passado e presente, é também a raiz da história. A especificidade do capitalismo é transformar a lembrança do presente em *déjà vu*, fazer da condição de possibilidade da história um fato histórico, o suporte de um modo de produção. O capitalismo, mais do que reproduzir o atraso como condição da modernidade, tem como característica principal, argumenta Virno, a redução da potência à mercadoria, da capacidade-de-fazer a já-feito, do passado em geral a conteúdo realizado. O capitalismo não é o contrário da religião, o que ele faz é expandir o tempo sacro que a religião mantinha separado do fato histórico, apresentando a potência como realização.

Roberto Schwarz, apesar da insistência na idéia de transformação, revolução e modernização, dá a impressão de saudosismo, pela fidelidade ao passado glorioso que mostra a tolice do presente que o traiu. O inteligível contra o visível, a narrativa contra o fragmento, Machado de Assis contra Oswald de Andrade, Marx contra Derrida. O que parece ser uma opção pelo século XIX em detrimento do século XX revela, na verdade, que as opções do século XX estão colocadas pelo XIX. É também à religião, como faz Virno, que Jacques Rancière, partindo da *História(s) do Cinema*, de Godard, e da herança de Mallarmé, recorre para expor essas duas maneiras:

A primeira consiste em dizer: baixemos à Terra tudo o que se acha no céu, transformemos em realidade todos os projetos dos homens esboçados no céu da religião. Essa é a maneira que triunfou. Mas há a atitude inversa, segundo a qual somente uma única coisa deve ser reivindicada à religião: o movimento de Elevação, de afastamento ou, para usar um termo caro à *História(s) do Cinema*, o

movimento de projeção. Não se trata de reconduzir o distante para a esfera do próximo, mas sim de projetar o homem mais longe de si mesmo, a ponto de fazer com que uma outra luz possa iluminar sua passagem sobre a Terra – uma luz cuja origem não sejam os antigos deuses, mas o próprio lar que os viu nascer.

Ora, essa segunda maneira foi formulada no século XIX, há exatos cem anos, por um contemporâneo de Manet e de Wagner: Mallarmé. Ao escutar as diversas vozes presentes na *História(s) do Cinema*, posso distinguir um empreendimento idêntico, ainda que separado por um século de distância: conferir à ficção um sentido puramente humano, livre daquilo que Mallarmé chamou de “iguaria bárbara da Eucaristia”. Ou seja, separar ficção e mito – um mito que reúne a comunidade em torno de sua origem ou da narrativa na qual ela se reconhece. Contrapor à figura na qual nós reconhecemos aquilo que Mallarmé chamou de “a figura que não está em lugar algum, pura metáfora da nossa forma”. Conferir à ficção o estatuto de uma pura projeção. Fixar uma constelação improvável sobre uma superfície vacante e superior.²⁷⁶

Poderíamos ver na primeira maneira de entender a religião exposta por Rancière, aquela que transforma projeto em realidade, a saturação da discrepância entre potência e ato que Virno encontra no capitalismo. Trata-se, nos dois casos, de uma religião em que a meta-história, ou, a figura que não está em lugar nenhum, é transformada em fato histórico. Sendo assim, não é possível compreender o capitalismo e a história, sem a compreensão da religião. “O materialismo histórico não está sempre à altura – quase nunca é o bastante materialista para compreender a fundo o significado da experiência religiosa.”²⁷⁷ O tempo sacro é o fundamento e a gênese do tempo histórico, é aquilo que, como a seriedade da repetição infantil, e como a tradução crítica barroca, permite começar sempre de novo. O ritual é uma série repetível que, assim como a imagem dialética e a poética de Mallarmé, interrompe a sucessão cronológica, passo necessário para se “saborear um novo início”.

Schwarz faz questão de ignorar, tanto n’*Os Fuzis* como em *Cabra marcado para morrer*, e de classificar como moral burguesa, em 8 ½, a religião, personagem constante nos três filmes. O crítico acrescenta assim mais um item na sua lata de lixo da história, que já transbordava. Ora, o curioso é que o que todos os itens dessa lata de lixo têm em comum é a convivência dos opostos, a proximidade do distante e a duplicidade temporal que tornam possível a história. A superfície em que se fixa o improvável, a ficção como

²⁷⁶ RANCIÈRE, Jacques. A fraternidade de metáforas. *Mais! Folha de São Paulo*, 27 de julho de 1997,

p.7

²⁷⁷ VIRNO, P. Op.cit., p. 181.

projeção, potência da imaginação, a estrutura lacunar que se abre para o possível, a diferença entre o modelo e a cópia, a discrepância entre potência e ato devem ser preservados, porque aí, e não no seu preenchimento, ou na condução do distante para o próximo, reside a chance de transformação, no “mais uma vez” e “de uma vez por todas”.

Roberto Schwarz acerta o alvo e erra a estratégia. Ao querer sair da lógica temporal dúplice do capitalismo, através do preenchimento da lacuna, da aproximação do distante, que realizaria a revolução na Terra, o crítico acaba imerso nela. Para confrontar essa lógica de transformar o dois em um, para politizar a arte como queria Benjamin, o materialista histórico deve suportar o paradoxo, a contemporaneidade do não-contemporâneo presente na religião, no barroco, na poesia, na imagem dialética e na infância, porque é na persistência do desajuste, e não na sua superação, que reside a possibilidade de meta-reflexão e de história. É preciso, portanto, suportar uma Revelação sem messias, para falar com o materialista italiano, conferir à ficção o estatuto de uma pura projeção que possa devolver potência ao ato de imaginar, diria o professor de estética francês. Ao deixar passar a relação entre tempo e imagem, Roberto Schwarz perde a política.

2.3 Misturar e evoluir

Depois de vinte anos, Roberto Schwarz publica a esperada segunda parte de seu estudo, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, no qual desenvolve uma análise detalhada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com o fio reatado, o crítico reafirma a fidelidade ao seu passado e a continuidade de seus pressupostos.

A possível correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravista e burguesa ao mesmo tempo, me ocorreu pouco antes de 1964. A idéia traz as preocupações dialéticas daquele período, às quais se acrescentou o contravapor do período seguinte. No que diz respeito à interpretação social, o raciocínio depende de argumentos desenvolvidos na Universidade de São Paulo, pela geração de meus professores, em especial o grupo que se reunia pra estudar *O capital* com vistas à compreensão do Brasil. (...) Devo uma nota especial a Antonio Candido, de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito, o que as notas de pé de página não tem como refletir. Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx.²⁷⁸

O livro seguinte, *Duas Meninas*, publicado em 1997, é composto de duas metades. A primeira, concentrada em *Dom Casmurro*, é apresentada pela primeira vez na forma de aula para o concurso de professor titular da Unicamp, no mesmo momento do lançamento do *Mestre na periferia do capitalismo*. A segunda, voltada para a análise de *Minha vida de menina*, de Helena Morley, é até então inédita. A surpresa do livro está na relação inesperada que o crítico estabelece entre a forma literária de “vanguarda” de um escritor consagrado da capital federal e a prosa em primeira pessoa, na forma de diário, de uma suposta menina do interior de Minas Gerais, contemporânea de Machado, que escreve, segundo Schwarz, “sem intenção de arte”. A boa acolhida da crítica da época ao livro de Helena Morley, publicado em 1942, só soube valorizar a “vivacidade da menina”, a “prosa sem atavios” e a “coleção de anedotas memoráveis da vida familiar e da província”. É nessa mesma prosa viva e solta das memórias de uma menina, “limpa de ranço literário e ideológico”, que Roberto Schwarz encontra o “desiderato moderno da literatura realista”, aquilo que autoriza a aproximação, sem “nivelar trabalhos diferentes”, de “uma obra que não é de ficção” com a genialidade artística de Machado: “ordenamentos práticos *externos*” que dão ao conjunto “uma forma *interna*”. A inesperada aproximação, apesar do argumento conhecido, entre o diário da menina e o cânone literário de Schwarz, que inclui ainda Joaquim Nabuco e Lima Barreto, instaura no entanto uma outra distância, muito maior.

²⁷⁸ SCHWARZ, R. Prefácio. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990, p.12-3.

Seja como for, a inteireza surpreendente das anotações, *em que o tempo não descobriu debilidades*, desafia a crítica. Mais ainda se considerarmos os contemporâneos famosos, que quase sem exceção envelheceram mal. Basta lembrar por exemplo a escrita ou as certezas de Euclides, Pompéia, Bilac e Aluísio, cuja componente mistificada os anos foram sublinhando. Sem prejuízo dos acertos importantes, são figuras que em comparação com a moça parecem saídas de um museu de equívocos. No caso, um gênero caseiro e colegial do diário, à margem das pseudo-autoridades em que se alienava a produção culta do país, pode explicar alguma coisa. Com efeito, *Minha vida de menina* não paga tributo à missão patriótica das artes, ao liberalismo retórico, ao casticismo, à linguagem ornamental, à invenção de antigas grandezas, ao ranço católico e tampouco à meia-ciência triunfante – com sua terminologia “difícil” e os chavões doutos sobre o trópico e a raça – que separadamente ou em conjunto investiam de autoridade os intelectuais e as letras do período. É claro por outro lado que para escrever com verdade não basta escapar aos defeitos correntes, e que estes últimos, desde que integrados em veia crítica, podem dar força a uma literatura de primeira, como no caso de Machado de Assis. Mas é fato que à luz da simplicidade complexa de Helena muito da obra erudita e do esforço cultural dos contemporâneos parece oco e lamentavelmente ideológico.²⁷⁹

Em 1903, um ano depois do lançamento de *Os Sertões*, no seu discurso de posse na *Academia Brasileira de Letras*, Euclides, ressaltando que o presidente Machado de Assis já apontara “os perigos de uma avançada sem bandeiras”, detalha o problema.

Pelo menos tudo aquilo era ilógico. O espírito nacional reconstruía-se pelas cimalthas, arriscando-se a ficar nos andaimes altíssimos, luxuosamente armados. Os novos princípios que chegavam não tinham o abrigo de uma cultura, e ficavam no ar, inúteis, como força admiráveis, mas sem pontos de apoio; e tornaram-se frases decorativas sem sentido, ou capazes de todos os sentidos; e reduziram-se a fórmulas irritantes de uma caturrice doutrinária inaturável; e acabaram fazendo-se palavras, meras palavras, rijas, secas, desfibradas, disfarçando a pobreza com a vestimenta dos mais pretensiosos, maiúsculos do alfabeto.

Houve então o soleníssimo préstito do Determinismo, da Evolução, do inconsciente, do incognoscível, em que se amatulavam, intrusas, algumas velhas carpideiras do Romantismo: a Justiça, a Escola e a Liberdade...²⁸⁰

²⁷⁹ SCHWARZ, R. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 105

²⁸⁰ CUNHA, Euclides da. *Academia Brasileira de Letras. Contrastes e Confrontos. Obras Completas* (Org. Afrânio Coutinho). Vol 1. (2 ed). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p.235-236.

Euclides, na sua viagem a Amazônia dois anos depois da publicação de *Os Sertões*, percebe que, se as idéias não têm abrigo, se a ciência moderna flutua no ar, o lugar em que o passado e a natureza resistem à civilização é justamente aquele que desestabiliza o saber, mistura ciência e sonho, deslumbra a razão, colocando as idéias européias à prova.

Há uma hipertrofia da imaginação no ajustar-se ao desconforme da terra, desequilibrando-se a mais sólida mentalidade que lhe balanceie a grandeza. Daí, no próprio terreno das indagações objetivas, as visões de Humboldt e a série de conjecturas em que se retravam, ou contrastam, todos os conceitos, desde a dinâmica de terremotos de Russel Wallace ao bíblico formidável das geleiras prediluvianas de Agassiz. Parece que ali a imponência dos problemas implica o discurso vagaroso das análises: às induções avantajam-se demasiado os lances da fantasia. As verdades desfecham em hipérboles. E figura-se alguma vez em idealizar aforrado o que ressaí nos elementos tangíveis da realidade surpreendedora, por maneira que o sonhador mais desensofrido se encontre bem, na parceria dos sábios deslumbrados.²⁸¹

No suplemento dominical da *Folha de S. Paulo*, em uma longa entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva a propósito do lançamento de seu livro, Roberto Schwarz responde ao jornalista interessado em saber se Helena Morley “escreve melhor” que Euclides da Cunha ou Raul Pompéia, reafirmando a diferença radical e repelindo qualquer aproximação:

A palavra certa não seria essa, mas, de fato, me parece monstruosa a salada que junta naturalismo e parnasianismo, “écriture artistique” e racismo científico, eloquência épica e terminologia técnica. Por momentos, a mistura chega a ter um rendimento estético à revelia, pela enormidade da alienação. O lado nocivo surge quando se trata dos pobres, que em lugar de serem percebidos na posição de classe complementar a de quem fala, são colocados na escala evolutiva das raças, das religiões, dos estratos geológicos, a uma distância de milênios, quase fazendo parte de outra espécie.²⁸²

²⁸¹ Idem. *À margem da história*. Ibidem, p.251.

²⁸² SCHWARZ, R.. Duas meninas na periferia do capitalismo. (Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva, *Mais! Folha de São Paulo*, 1 de junho de 1997.

Tempo (evolução, religião, geologia, milênios) de Roberto Schwarz (a posição de classe de quem fala) – o cinema (artístico, científico, épico, técnica) e as massas (pobres, classe complementar, raça, espécie) na terra do sol (monstro, salada, mistura). Os termos, salvo engano, guardam a sua abertura. Guardam a possibilidade de ler em Roberto Schwarz o Euclides que ele deprecia em 1997, encontrando no ensaio sobre *Os Fuzis*, de 1966, o rejeitado em *Os Sertões*. Guardam a possibilidade de ler outro Euclides em Roberto Schwarz, encontrando em *Os Sertões* a chave para sua inversão.

Vale a pena reproduzir a primeira parte do ensaio “O cinema e *Os Fuzis*”, composta de um parágrafo:

Assim como nos leva à savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste, para ver retirantes. Nos dois casos, a proximidade é produto, construção técnica. A indústria, que dispõe do mundo, dispõe também de sua imagem, traz a savana e a seca à tela de nossos bairros. Porque garante a distância real, entretanto, a proximidade construída é uma prova de força: oferece a intimidade sem o risco, vejo o leão que não me vê. E quanto mais próximo e convincente o leão estiver, maior o milagre técnico, e maior o poder de nossa civilização. A situação real, portanto, não é de confronto vivo entre homens e fera. O espectador e membro protegido da civilização industrial, e o leão, que é de luz, esteve na mira da câmara como podia estar na mira de um fuzil. No filme de bichos, ou de “selvagens”, esta constelação das forças é clara. Doutro modo, ninguém ficaria no cinema. Por este prisma, a despeito de sua estupidez, resulta destas fitas uma noção justa de nosso poder: o destino dos bichos é de nossa responsabilidade. Noutros casos entretanto, a evidência tende a se apagar. A proximidade mistifica, estabelece contínuo psicológico onde não há contínuo real: o sofrimento e a sede do flagelado nordestino, visto de perto e de certa maneira, são meus também. A simpatia humana, que sinto, barra minha compreensão, pois cancela a natureza política do problema. Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexo entre o Nordeste e a poltrona em que estou. Conduzido pela imagem sinto sede, odeio a injustiça, mas evaporou-se o principal; saio do cinema arrasado, mas não saio responsável, vi sofrimento, mas não sou culpado; não saio como beneficiário, que sou, de uma constelação de forças, de um empreendimento de exploração. Mesmo grandes fitas de intenção cortante, como *Deus e o Diabo* e *Vidas Secas*, têm falhas neste ponto, -

causando, me parece, uma ponta de mal-estar. Estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica; quem o diz são os próprios elementos de que o cinema se faz: máquina, laboratório e financiamento não se compadecem, transformam. É preciso encontrar sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal.²⁸³

O efeito cinematográfico de proximidade, o oposto da distância real, afasta o “risco”, e dá a medida do poder da civilização pela proteção de seus membros, em uma relação que se torna clara quando o civilizado vê, na proximidade ilusória da tela, a distância real do seu outro: os bichos, os selvagens e os retirantes. O parágrafo inicial deixa clara a posição que o crítico assume nessa constelação de forças. A primeira pessoa, que oscila entre o plural e o singular, inclui o autor, o espectador de cinema e o leitor de crítica no mesmo grupo de moradores de bairros, freqüentadores das poltronas de cinema, leitores de revistas especializadas, homens civilizados. Como oposto, exemplo da distância tornada próxima pelo cinema, aparecem o leão e o retirante; a savana, o Nordeste e a seca; a fera, os bichos e os selvagens. A proximidade real entre os dois seria insuportável para o homem civilizado, pois seu privilégio é sustentado pela exploração dos retirantes, dos bichos e dos selvagens, o que, conseqüentemente o coloca como responsável pelo destino dos explorados.

Os critérios estabelecidos na primeira parte definem, já na primeira linha da segunda parte, o filme de Rui Guerra como “obra prima” que apresenta a miséria como aberração, tirando sua força da distância. Para apreender a distância, Roberto Schwarz vê as cenas de *Os Fuzis* como a alternância dos incompatíveis – documentário e ficção, população e atores, fome e máquinas, opacidade e propósito individual, brutalidade e humanidade, ver e compreender –, entendida como codificação, ou, linha de chegada do primeiro termo ao segundo.

Há convergência, que resta interpretar, entre essa ruptura formal e o tema do filme. O ator está para o figurante como o cidadão e a civilização técnica para o flagelado, como a possibilidade está para a miséria pré-traçada, como o enredo está para a inércia. É desta codificação que resulta a eficácia visual d’*Os Fuzis*.²⁸⁴ (p. 28)

²⁸³ SCHWARZ, R. O cinema e *Os Fuzis*. Op.cit., p. 27/28

²⁸⁴ Idem.Ibidem.

Uma eficácia que reside na aparição constante e forte da miséria, mas que, obedecendo ao modelo traçado pelo crítico, se interessa, não pelas suas razões “que não contam”, e sim, pela relação que “tem sinal negativo”. A relação que mostra o anacronismo e a inadequação da massa de miseráveis que não deu o salto para a humanidade, que não explodiu na transformação, e que, portanto, não tem enredo, tem o grande mérito de apontar, pelo que não é, para o que deveria ser.

Ao mostrá-la de fora e de frente, o filme se recusa a ver nela mais que anacronismo e inadequação. Essa distância é o contrário da filantropia: alguém da transformação não há humanidade possível; ou, na perspectiva da trama: alguém da transformação não há diferença que importe. A massa dos miseráveis fermenta mas não explode. O que a câmara mostra nas faces abstrusas, ou melhor, o que as torna abstrusas, é a ausência de explosão, o salto que não foi dado. Não há portanto enredo. Apenas o peso da presença remotamente ameaçador.²⁸⁵

Tomando distância da massa de miseráveis, Schwarz se coloca do lado dos soldados, dos que têm alternativa.

São grandes cenas, em que a sua empáfia recupera, para a nossa experiência, o privilégio de ser “moderno”: ser cidadão é ser admirável. O mesmo vale para o comerciante e para o chofer de caminhão. Os seus atos importam; estão à altura da História, cujas alavancas locais – armazém, fuzis, transporte – afetam. Nestas figuras importa mesmo o que não passe de intenção; a má-vontade dos soldados, por exemplo, faz ver soluções alternativas para o conflito final. Noutras palavras, onde há transformação de destinos conta tudo, e há enredo. – Abriu-se um campo de liberdade, em que nos sentimos em casa. A natureza da imagem se transformou. Há psicologia em cada rosto, há senso de justiça e injustiça, destinos individuais e compreensíveis. Os soldados são como nós. Mas são nossos emissários no local, e, gostemos ou não, a sua prática é a realização de nossa política. É nela que estamos em jogo, muito mais que no sofrimento e na credence dos flagelados.²⁸⁶

²⁸⁵ Idem. Ibidem, p.29.

²⁸⁶ Idem. Ibidem, p. 29/30.

Semelhança e identificação com o sujeito individual, com o “ser moderno”, que, mesmo sendo o contrário da massa de miseráveis opaca, inadequada e anacrônica, aponta para o que deveria ser.

Onde nos identificamos, desprezamos; de modo que a compaixão passa, necessariamente, pela destruição de nossos emissários, e, neles, de uma ordem de coisas.²⁸⁷

No momento do reconhecimento entre os “cidadinos”, no entanto, há uma quebra. O nós se distingue, tem “emissário”, que, por sua vez, passa a ser referido na distância da terceira pessoa: os soldados, os intermediários entre o crítico e a massa, que carregam um sistema de contradições.

Os soldados passeiam pela rua a sua superioridade, mas para o olhar do cidadão, que também é o seu, são gente modesta. São simultaneamente, colunas de propriedade e meros assalariados, montam guarda como poderiam trabalhar noutra coisa, - o chofer de caminhão já foi militar. Mandam, mas são mandados; se olham para baixo são autoridades, se olham para cima são povo também. Resulta um sistema de contradições, que será baliza para o enredo.²⁸⁸

A contradição de ser simultaneamente os dois contrários, autoridade e povo, explica, segundo Schwarz, a postura vacilante dos soldados entre duas “tentações”: destruir a massa ou desagregar a tropa. Um padrão que se desdobra no conflito e cuja exasperação transparece na cena final, em que novamente o crítico ressalta, no que não foi feito, o que deveria ter sido.

O episódio é o seguinte. Os alimentos devem ser transportados para fora da cidade, para longe dos retirantes, que assistem a tudo sem piscar. Os soldados montam guarda, apavorados com a massa de famintos, mas exasperados também, pela passividade que estes demonstram. O chofer, que está passando fome e já foi militar, faz o que também para os soldados estava à mão: tenta impedir o transporte dos mantimentos. Caçado pelo destacamento inteiro, é apanhado finalmente pelas costas, e varado por uma carga completa de fuzil. O excesso frenético dos tiros, assim como a sinistra alegria da

²⁸⁷ Idem.Ibidem, p. 30

²⁸⁸ Idem.Ibidem, p.30.

perseguição, deixam claro o exorcismo: no ex-soldado os soldados fuzilam a sua própria liberdade, a vertigem de virar a bandeira.²⁸⁹

O que deveria ter sido, a única opção disponível, a possibilidade de liberdade fuzilada, ao não se realizar, “deflagra uma dialética parcial”, somente do lado dos soldados: “Trata-se de uma dialética inócua”, que não alcança a linha de chegada, “pois não empolga a massa faminta, que seria seu sujeito verdadeiro”. O conflito, a tensão, a contradição, a construção descentrada e o deslocamento, a incompatibilidade que seria o possível defeito anunciado no início do texto, encontram uma função: marcar a “descontinuidade” e, com isso, encontrar uma continuidade, um nexo que está “na ausência de nexo direto”. Encontrado um nexo e uma função para o que parecia até então desconexo e inútil, o crítico faz o julgamento. Retorna aos pressupostos expostos na primeira parte do ensaio e volta a se incluir na primeira pessoa, para dar o veredicto final.

No filme de enredo, que é de nosso mundo, presenciamos a opressão e o seu custo moral; o close-up é de má fé. No filme da miséria, pressentimos a conflagração e a sua afinidade com a lucidez. O close-up é abstruso, e não fosse assim seria terrível. No “defeito” desta construção, cujos elementos não se misturam, está fixada uma fatalidade histórica: o nosso ocidente civilizado entrevê com medo, e horror de si mesmo, o eventual acesso dos esbulhados à razão.²⁹⁰

No filme de Rui Guerra, a simultaneidade dos contrários não é defeito porque não mistura, mostra o defeito real da convivência do anacrônico e do moderno, a “fatalidade histórica”, e assim constrói tanto a convergência entre a forma e o tema, como a solução do defeito, a possibilidade de transformação prisioneira de duas alternativas excludentes. A tensão entre os opostos longamente caracterizada em *O cinema e Os Fuzis* é equacionada em uma fórmula em que um dos termos é privilegiado como ponto de chegada e cuja resolução é temporal. O grande mérito da obra prima de Rui Guerra é, ao mostrar as diferenças entre os dois pólos incompatíveis, apontar para a

²⁸⁹ Idem. Ibidem, p.31.

²⁹⁰ Idem. Ibidem, p. 33.

transformação da miséria em civilização. Mudança e não mistura, evolução de um estágio ao outro.

O critério temporal utilizado na avaliação de filmes se aplica também à caracterização da massa e seu ideal. A adjetivação é eloqüente; população x atores, fome x os que não passam fome, miséria x fuzis e caminhões, rosto opaco x mobilidade social, faces que não têm dentro x propósito individual, brutos x humanidade, para ser olhado x para compreender, miséria pré-traçada x possibilidade, inércia x enredo, flagelado x cidadão e civilização técnica, agregado de gente indefesa x classe baixa na cidade e deuses no sertão, cheia de despropósito x transformação de destinos, massa de miseráveis x individuais e compreensíveis, massa abstrusa que não deu o salto x psicologia em cada rosto, anacronia e inadequação x privilégio de ser moderno, esbulhados x razão. Como a massa opaca, vazia e inerte, é um fenômeno anacrônico, pré-civilização e pré-modernidade, ela “fermenta, mas não explode” e, embora seja o “verdadeiro sujeito da dialética”, é necessário acertar o relógio dela, é necessário “empolgar a massa” pois ela é “inflamável”, para que caminhe em direção à razão e à civilização, para que coloque as idéias no lugar.

Os soldados, os intermediários da “nossa civilização”, assumem uma posição relacional, sendo autoridade e deuses no sertão e classe baixa e povo na cidade; são superiores e gente modesta, colunas da propriedade e assalariados, mandam mas são mandados. Aqui Schwarz vê uma atitude ambígua e contraditória que usa o vocabulário técnico para demonstrar a superioridade e que revela, em pequena escala, um “perfil de imperialismo”, em que “contrariamente à sua vocação de universalidade, o saber explora e consolida a diferença”.

É na resolução dessa contradição que o crítico localiza a possibilidade de mudança. Se na perspectiva da massa o mundo é homogêneo e inerte, na dos soldados ele é transformável, tem enredo: “a distância entre os retirantes e a propriedade privada é garantida pelos fuzis, que entretanto poderiam franqueá-la.” Os “nossos emissários”, exatamente por estarem no meio do caminho entre nós e eles, podem tomar a história nas mãos, escolhendo entre as duas alternativas disponíveis.

O “nós” que não está no meio do caminho e que, portanto, precisa de intermediários, o “nós” que tem o privilégio de ser moderno, se diferencia dos seus

emissários que “montam guarda como poderiam trabalhar noutra coisa, - o chofer de caminhão já foi militar”. O saber especializado do crítico percebe o sistema de exploração que mantém a massa no vazio homogêneo, os soldados na possibilidade da contradição, e que o coloca como beneficiário da situação. É nessa posição culpada que o crítico fixa a expiação: a responsabilidade pelo destino dos explorados, a tarefa de guiá-los à razão, de extinguir a barbárie em nome da civilização.

A resolução temporal da dualidade aplicada às massas e ao cinema perde de vista a imagem dialética benjaminiana que rompe o romance da continuidade do progresso, para resolvê-la no mesmo evolucionismo acusado em Euclides. Evolucionismo que coloca a massa de miseráveis “a uma distância de milênios, quase fazendo parte de outra espécie”, que concebe a simultaneidade temporal como uma “monstruosa salada”, e que constrói um percurso para a terra do sol que vai da multidão ao povo.

Para marcar a distância da aberração, a caracterização da massa de miseráveis chega a lembrar a que os estudiosos da psicologia das multidões faziam no final do século XIX. Gustave Le Bon, médico e sociólogo que em 1895 publica *Psicologia das multidões*, as caracteriza, da mesma maneira, como um ser intelectualmente inferior ao indivíduo mas com uma força misteriosa, comparável a dos selvagens.²⁹¹ Um programa de desenvolvimento baseado no desprezo, diria Sloterdijk, que “deve ofender seu destinatário tão logo o faça entender que ele ainda não é o que deve ser”.²⁹²

A preocupação com a massa e seu percurso ideal termina por perder o “nexo” que tanto lhe interessa. Ao caracterizar a massa de miseráveis, multidão, *mob*, como um fenômeno anacrônico, pré-moderno, que deve ser levada, pela razão, ao reino da civilização, o crítico deixa escapar a relação entre a massa, o cinema e a história. O ingresso desejado dos povos sem história diretamente na história, o sistema de classes

²⁹¹ LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. (trad. J.M. Navarro de Palencia). Madrid: Daniel Jorro, 1911.

²⁹² SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo da massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. (Trad. Claudia Cavalcanti). São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 37

complementares que deve ser ultrapassado, o divórcio entre saber e imperialismo que deve ser buscado em prol do desenvolvimento do povo e da nação, o defeito diagnosticado e o ideal reafirmado sem alteração nas sucessivas publicações de *O cinema e Os Fuzis*, nos anos de 1966, 1978 e 1992, tomam distância das transformações do século XX.

Le Bon já sabia, no final do século XIX, que a multidão não se guia pela razão, mas pela imagem:

Quaisquer que sejam as idéias sugeridas à multidão, nunca podem ser dominantes a não ser com a condição de revestir uma forma muito absoluta e muito sensível. Se apresentam então sob o aspecto de imagens, e, sob esta forma, são acessíveis às massas.²⁹³

Como percebe Susan Buck-Morss, com Benjamin, a massa não só é manipulada pela imagem, mas aparece e é construída por ela: é no cinema que a massa, fenômeno do século XX, se vê como presença permanente que se reconhece a si mesmo.

Quem são as “massas”? A palavra foi lançada na era moderna como um termo desprezível. O seu predecessor, a multidão, era um aglomerado desregulado que ocupava espaço público e ameaçava desestabilizar a ordem pública. As massas, no entanto, ao contrário da multidão, não era só uma formação ocasional. Com a industrialização e a urbanização do século XIX, processos que reuniu pessoas em grandes grupos, as massas se tornaram uma presença permanente na vida social. No ritmo cotidiano, eles fluíam pelos espaços como acumulação espontânea de pessoas, anônimas e desenraizadas. Organizadas as massas são uma força física, uma arma letal, e, como tal, indispensáveis ao poder soberano.²⁹⁴

O que Schwarz chama de massa de miseráveis, agregado de gente indefesa, o que Le Bon chama de multidão, e Buck-Morss, de *mob*, nunca foi ao cinema. O programa de Roberto Schwarz é então o de levar a multidão ao cinema, não para levá-la à sociedade de massa do século XX, mas ao ideal de povo do século XIX, ao da nação civilizada e ocidental, que, para isso, deve sincronizar o anacrônico, se desenvolver.

²⁹³ LE BON, G. Op.cit., .74.

²⁹⁴BUCK-MORSS, Susan. Culture for the masses. *Dreamworld and catastrophe*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 134.

Levar a multidão ao cinema não significa a experiência coletiva da imagem, mas a experiência individual da narrativa, do enredo realista de transformação. Imagens cinematográficas do povo não deixam ver a expressão do povo, como quer Schwarz, deixam ver a relação entre o cineasta e o povo, adverte Bernardet, ou, no caso, a relação entre o saber especializado do crítico e o povo.²⁹⁵

O que o crítico de cinema não quer ver, a situação contemporânea das massas, revela a anacronia do seu desejo, a reunião e a presença. O programa de emancipação de Roberto Schwarz, grande tema dos tempos modernos, não se sustenta num momento em que a massa não se reconhece mais a si mesma, passando por uma mudança radical, como Sloterdijk lê em Elias Canetti:

De repente fica tudo preto de gente. Não me escapa, de fato, que nessa reviravolta vibre um tom que não é de hoje, embora não chegue a ser anacrônico. A expressão de que Canetti se serve envelheceu por se basear numa fase da modernização social, na qual o novo sujeito das massas, não importando que se o chame de povo ou a plebe ou o proletariado ou a opinião pública, ainda pode reunir-se e aparecer diante de si mesmo como multidão presente – com um tom singular, uma excitação singular e um ato singular. Tudo preto de gente – essa figura de linguagem faz parte de uma era das massas-ajuntamento, ou, como também poderia se dizer, das massas da reunião e da presença, cuja característica consiste no fato de que grandes números de pessoas, milhares, centenas de milhares, milhões no caso mais extremo, vivenciam a si mesmas como uma grandeza apta à reunião, na medida em que vão confluír num local que a todos acolhe, e nessa reunião maciça ganham uma enorme auto-experiência como coletivo requerente, exigente, usuário da palavra e que emana violência.²⁹⁶

Roberto Schwarz tem a ambigüidade dos soldados como autoridade e povo diante dos olhos. Uma ambigüidade semântica presente em todas as línguas que, como demonstra Giorgio Agamben, não é casual e reflete “uma anfíbolia inerente à natureza e à função do conceito ‘povo’ na política ocidental”.

Tudo advém, portanto, como se aquilo a que chamamos povo, fosse na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois pólos opostos: de um lado, o

²⁹⁵ BERNARDET, Jean.Claude. Advertência ao leitor. Op.cit., p.9.

²⁹⁶ SLOTERDIJK, Peter. Op. cit. p. 19

conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos; lá, uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui, uma exclusão que se sabe sem esperança; em um extremo, o estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a escória dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos.²⁹⁷

No conceito polar, tão bem exemplificado por Schwarz, Agamben descobre que a própria constituição da espécie humana em corpo político, ideal do crítico, passa pela cisão fundamental que define a estrutura política original e que, ao contrário de Roberto Schwarz, define a representação do tempo como simultaneidade, ausência e presença da ausência.

O ‘povo’ carrega, assim, desde sempre, em si, a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído.

A leitura de Agamben marca a inscrição original da cisão e o seu percurso, do sancionamento jurídico em Roma, passando pelo escândalo da miséria e da exclusão na Revolução Francesa e pelo conceito político da mesma exclusão na Idade Moderna, em que, no interior da democracia, vigora o nazismo:

Nesta perspectiva, o nosso tempo nada mais é que a tentativa – implacável e metódica – de preencher a fissura que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos. Esta tentativa mancomunada, segundo modalidades e horizontes diversos, direita e esquerda, países capitalistas e países socialistas, unidos no projeto – em última análise vão, mas que se realizou parcialmente em todos os países industrializados – de produzir um povo uno e indiviso. A obsessão do desenvolvimento é tão eficaz, em nosso tempo, porque coincide com o projeto biopolítico de produzir um povo sem fratura.²⁹⁸

A temporalidade que busca a convergência dos contrários e a evolução de um pólo ao outro da dialética, o olhar que privilegia a narrativa do desenvolvimento em

²⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 184.

²⁹⁸ Idem Ibidem, p. 185

detrimento da imagem dialética, o saber que rejeita a mistura pela homogeneidade estável do uno, ainda acredita que é possível reunir multidão e povo. O retorno não é da ordem do idêntico. A multidão não é mais o povo uno de uma nação, também não é a massa homogênea das cidades industrializadas, e tampouco a multidão de “selvagens” do final do século XIX. A multidão plural contemporânea reflete a crise da sociedade na qual a linha entre trabalho e não-trabalho desaparece, na qual “a ciência, a informação, o saber em geral, a cooperação se apresentam como a base da produção”.²⁹⁹ Essa multidão, que é contemporânea da “flexibilização” e da “globalização”, tem algo em comum com aquilo que Virno chama de “então não datável”: a condição de desorientação e indecisão que precede a práxis histórica. A multidão é “dynamis perenemente irrealizada”.³⁰⁰ Roberto Schwarz ainda acredita na transformação da monstruosa salada da terra do sol na unicidade do povo e da nação, na progressão da massa na “escala evolutiva das raças, das religiões, dos estratos geológicos, a uma distância de milênios, quase fazendo parte de outra espécie”, graças ao saber.

Quando ressalta as qualidades políticas de um cinema sem compaixão, Roberto Schwarz se refere a dois outros filmes: *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Definidos como “fitas de intenção cortante”, e poucos anos depois elogiados por não terem o intelectual como centro,³⁰¹ os filmes de Nelson Pereira dos Santos e de Glauber Rocha, ao contrário d’*Os Fuzis*, têm “falhas”, deixam “evaporar o principal” – a responsabilidade – causando ao crítico “uma ponta de mal-estar”.

²⁹⁹ VIRNO, Paolo. Diez tesis sobre la multitud y el capitalismo postfordista. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. (Trad. Adriana Gómez, Juan Domingo Estop, Miguel Santucho). Madrid: Traficante de sueños, 2003, p. 106.

³⁰⁰ Idem. *El recuerdo Del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. (Trad. Eduardo Sadier). Buenos Aires: Paidós, 2003, p.160.

³⁰¹ SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964-1969. Op. Cit, p. 89.

Vidas Secas, 1963, e *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964. O que causa um certo mal-estar ao crítico é incluído no número inaugural da *Revista Civilização Brasileira* em 1965: uma conversa com Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, coordenada por Alex Viany, abre a seção de cinema da revista, seguida pela primeira crítica de cinema de Roberto Schwarz.³⁰²

Na conversa dos cineastas, em meio às histórias do grupo – sua não organização, a conversa de bar em que se rechaça como “boçal” quem gosta de Fellini, a preferência pelo neo-realismo, a referência aglutinadora da personalidade de Glauber, que por sua vez faz questão de desmanchar a idéia de programa ou movimento, definindo-o como um “problema de geração” e um rótulo acadêmico promocional – o que se ressalta é a afirmação do cinema brasileiro, que até então vivia a “angústia de marginalismo intelectual”, como “parte integrante de nossa cultura, como expressão viva de nossa cultura”. É no compromisso com a cultura brasileira e no paralelismo do movimento em todas as suas expressões, que se define o Cinema Novo como “pensamento de conjunto”:

“G.R.: (...) Eu acho muito importante tal verificação: para mim, se tudo isso não houvesse acontecido no Brasil, não haveria esse sentido grupal de cinema, de pensamento de conjunto, pois foi justamente nessa época que o Brasil passou a pensar também em termos mais definidos: os problemas do nacionalismo foram encarados quase numa tentativa de sistematização, os problemas da cultura brasileira, de cultura popular, e os problemas da arte em geral.” (p. 194)

Se os cineastas valorizados, apesar das ressalvas, por Roberto Schwarz, em 1966, buscam a expressão da cultura popular nacional, é no que é posto de lado pelo crítico que os cineastas vão encontrar o que buscam: o sertão como tópico central e Euclides da Cunha como leitura fundamental. Um interesse pelo messianismo e pelos jagunços do sertão, que não se restringe aos cineastas. Em 1965, a Editora Civilização Brasileira publica *Cangaceiros e Fanáticos* de Rui Facó, e, no ano seguinte, *Messianismo e Conflito Social*, de Maurício Vinhas de Queirós. No ano seguinte, 1967, Anatol Rosenfeld publica “Misticismo popular na obra de Dias Gomes”, na mesma

³⁰² SANTOS, N.P. dos, ROCHA, G. e VIANY, A. “Cinema novo: origens, ambições e perspectivas”. *Revista Civilização Brasileira*. n.1. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, março de 1965. p. 185/196.

Revista Civilização Brasileira. É ainda nesse mesmo momento, precisamente no ano de 1966, que a Editora José Aguilar, lança a edição das obras completas de Euclides, com prefácio de Gilberto Freyre: “Euclides da Cunha: revelador da realidade brasileira”. Um prefácio que discute as considerações feitas por Schwarz vinte anos depois a respeito do autor de *Os Sertões*.

A verdade é que Euclides escreveu perigosamente. Transpôs para a arte de escrever o viver perigosamente de que falava Nietzsche. Escreveu num estilo não só barroco – esplendidamente barroco – como perigosamente próximo do precioso, do pedante, do bombástico, do oratório, do retórico, do gongórico, sem afundar-se em nenhum desses perigos: deixando-o apenas tocar por eles; roçando por vezes pelos seus excessos; salvando-se como um bailarino perito em saltos mortais, de extremos de má eloquência que o teriam levado à desgraça literária ou ao fracasso artístico.³⁰³

Uma escrita dos excessos, perigosa, dionisiaca, que explora os limites, que transita entre a literatura, a ecologia, a antropologia, a sociologia, mas que é “sobretudo obra de literatura. Obra de revelação”. Com essa escrita barroca e bombástica Gilberto Freyre constrói uma tradição contrária à de Schwarz, recorrendo justamente ao que o crítico mais preza, a originalidade nacional, e, ao que o crítico mais detesta, a exibição e a ostentação.

E a razão parece a alguns de nós ser principalmente esta: é um livro, a obra-prima de Euclides em que o autor brasileiro não temeu ofender o leitor europeu com o seu tropicalismo; ou picá-lo com o seu brasileiro. Ao contrário: ostentou-o. Exibiu-o quase escandalosamente. Não se fingiu de inglês, como, de certo modo, o apolíneo Machado de Assis; nem de francês, como até certo ponto o igualmente apolíneo Joaquim Nabuco, que até um francês de longa experiência literária de Faguet enganou com as sutilezas de *Pensées detachées*.³⁰⁴

Roberto Schwarz, em 1997, discorda radicalmente de Gilberto Freyre e joga a nacionalidade de Machado e Nabuco contra as teorias estrangeiras, evolucionistas, positivistas e racistas, contra a linguagem ornamental e a terminologia difícil de

³⁰³ FREYRE, Gilberto. Euclides da Cunha: revelador da realidade brasileira. CUNHA, Euclides da. (Org. Afrânio Coutinho). *Obras Completas*. (2 ed.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 18.

³⁰⁴ Idem. *Ibidem*, p. 22.

Euclides da Cunha, que nos remete ao vínculo entre saber e imperialismo destacado na caracterização dos soldados em *Os Fuzis*, seguindo o exemplo de Antonio Candido que, na década de 40, considerava a linguagem de Euclides “tenebrosa” e de “sinistro mau gosto”,³⁰⁵ e esquecendo que ao mesmo tempo Candido também classificava a análise sociológica do autor de “iluminada”.³⁰⁶ Em 1996, Augusto de Campos escreve um estudo sobre a poética de *Os Sertões*, uma leitura “verso-espectral” que identifica poemas no texto, sem alterá-lo, colocando em evidência o ritmo, e destacando assim o peso literário da escrita de Euclides, como já fizera Gilberto Freyre.

Não é, por certo, querer, ingenuamente, converter em poesia a prosa de Euclides, num torneio artificioso de alquimia verbal. O que se pretende é demonstrar o quanto as estruturas poéticas – no seu adensamento rítmico, plástico e sonoro – contribuíram para dar ao texto o “tonus” peculiar que é a sua marca impressionante. Em muitos dos mais altos trechos do seu livro, naqueles precisamente em que ele se revela mais original e persuasivo, recorreu Euclides aos métodos da poesia – o que, é claro, não se restringe à adoção de ritmos e metros, embora estes intervenham com significativa parcela para essa caracterização, mas também no emprego de condensadas figuras de linguagem – metáforas, metonímias, antíteses –, tudo convergindo para transtornar o discurso meramente didático ou expositivo e dar-lhe a configuração sensível e diferencial que eleva o repórter de Canudos às alturas de um notável criador literário.³⁰⁷

Através de uma referência cruzada a Iduméia, “a terra estéril bíblica tomada por Stéphane Mallarmé como símbolo da gestação solitária do poema”, Augusto de Campos nos lembra que 1897 é não só o ano em que Euclides começa a sua grande obra, como também o ano em que o poeta francês “lançava os dados do seu livro livre”.³⁰⁸ A terra estéril e a obra de revelação. A ilha, a terra prometida e o deserto constituem, para Derrida, os lugares do sem saída, da aporia, da ausência de horizonte que condiciona o futuro, como um abismo, um deserto no deserto.

³⁰⁵ Cf. CANDIDO, A. Estouro e Libertação. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: EdUNESP, 1992 (Obs. A primeira publicação é de 1943 em *Brigada Ligeira*).

³⁰⁶ CANDIDO, A. Euclides da Cunha, sociólogo. (Org. Vinicius Dantas). *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002. (Conferência pronunciada em São José do Rio Pardo em 1947 e publicada em *O Estado de São Paulo*, 13/12/1952).

³⁰⁷ CAMPOS, Augusto de. Transertões. CAMPOS, Haroldo e Augusto de. *Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p.33-34.

³⁰⁸ Idem. *Ibidem*, p.32.

Êxtase ou existência da extrema abstração. O que orientaria aqui “nesse” deserto, sem rota nem interior, seria ainda, com toda certeza, a possibilidade de uma *religio* e de um *relegere*, mas *antes* do “vínculo” do *religare*, etimologia problemática e, sem dúvida, reconstruída, *antes* do vínculo entre os homens como tais ou entre o homem e a divindade do deus. Isso ocorreria também como a condição do “vínculo” reduzido à sua determinação semântica mínima: a parada do escrúpulo (*religio*), a retenção do pudor, igualmente, uma certa *Verhaltenheit* referida por Heidegger em *Beiträge zur Philosophie*, o respeito, a responsabilidade da repetição da decisão ou da afirmação (*relegere*) que se liga a si mesma para se ligar ao outro. Mesmo que seja possível designá-lo como vínculo social, vínculo ao outro em geral, esse “vínculo” fiduciário precederia toda comunidade determinada, toda religião positiva, todo horizonte onto-antropoteológico. Ele religaria puras singularidades antes de toda determinação social ou política, antes de toda intersubjetividade, inclusive antes da oposição entre o sagrado (ou o santo) e o profano. Isso pode, assim, assemelhar-se a uma desertificação, e é inegável que tal risco permanece, mas esta pode – pelo contrário – simultaneamente, *tornar possível* aquilo mesmo que parece ser ameaçado por ela. A abstração do deserto pode, por isso mesmo, dar lugar a tudo aquilo a que ela se subtrai. Daí, a ambigüidade ou a duplicidade do traço ou da retirada religiosa, de sua abstração ou de sua subtração. Essa re-tirada desértica permite, então, repetir o que terá *dado lugar* a isso mesmo em nome do qual se desejaria protestar, contra o que *se assemelha* somente ao vazio e ao indeterminado da simples abstração.³⁰⁹

Através do deserto e da religião, Derrida nos oferece a possibilidade de ligar a leitura de Gilberto Freyre e a de Augusto de Campos, e de esclarecer a ligação entre Euclides da Cunha e os outros itens da lata de lixo de Roberto Schwarz. O deserto é a possibilidade de parada, de retenção. O deserto é a pré-história, o vazio que possibilita a história, o tornar possível através da repetição. O deserto de Euclides e de Mallarmé, como diria Derrida, revela a revelabilidade da revelação, ou, como diria Virno, de uma revelação sem messias. O deserto, lugar de gestação solitária da poesia, da literatura como obra de revelação, conecta Euclides com os outros rejeitos de Roberto Schwarz: a religião, a repetição infantil, a imagem isolada, o barroco.

³⁰⁹ DERRIDA, Jacques. Fé e saber. (Trad. Guilherme de Freitas Teixeira). DERRIDA, J. e VATTIMO, G. (Orgs.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.28

Os termos ressaltados na leitura depreciativa e taxativa que o crítico faz de *Os Sertões* – monstro, salada, mistura; artístico, científico, técnico; pobres, classes, raça, espécie; religião, geologia, milênios – guardam o caminho para sua inversão.

Os Sertões, como se sabe, foi escrito por um engenheiro, militar e jornalista, formado no melhor positivismo da virada do século XIX para o XX, e lido como um clássico ensaio de interpretação nacional. O militar que acredita na unificação do território, o engenheiro que aposta na modernização, o jornalista republicano que pretende relatar uma insurreição conservadora, o cientista imperialista e ilustrado que busca a explicação na evolução e no determinismo não encontra a unidade de território, língua e povo que funda uma nação, encontra o vazio, um monstro que resiste a toda classificação racional, uma salada e uma mistura que fogem à resolução e à síntese, como gostaria Schwarz, e que só consegue ser descrita, como já destacou Walnice Nogueira Galvão, pelo oxímoro, a figura que mantém a simultaneidade dos contrários.

A mistura da qual “não resulta produto único”, a combinação que não se unifica, mas “se desdobra”, a unidade que não temos e que “talvez nunca teremos”, a abstração que é o brasileiro, a ausência de um tipo antropológico, a estrutura que “se impropria a um régimen uniforme”, impossibilitam a Euclides não só a explicação do nacional, como também do regional. Ao sair do litoral metropolitano para o sertão periférico, o observador se depara com um desconhecido singular, héracles-quasímodo, centauro-bronco: mestiço sertanejo desequilibrado, debatendo-se permanentemente em tendências antagonistas, “caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.” Uma criação bizarra que inverte o esperado, a “ordem natural dos fatos”, e leva o cientista a rever seus pressupostos evolucionistas e a constatar que a formação de um povo não é resultado de evolução biológica, mas de construção nacional impossível no presente, só pensável na distância: a “formação de uma raça histórica” só pode se dar em “futuro remoto” como resultado de “dilatado tempo de vida nacional autônoma”.

A certeza do progresso, da civilização modernizadora, e, ao mesmo tempo, a constatação da simultaneidade temporal e do progresso como catástrofe, impõem a tarefa ao historiador: esboçar ante o olhar do futuro os traços atuais, que, por serem sobrevivência do passado, estão destinados ao desaparecimento. O sertanejo de Euclides, que é antes de tudo um forte, é um ser anacrônico, uma evolução regressiva, a uma distância de milênios como diz Schwarz, um bárbaro “abandonado há três séculos”, retardatários que, por exigência condenatória da civilização e do caminhar irresoluto da história, serão extintos. O historiador se transforma em arqueólogo que desenterra ruínas, em antropólogo que preserva raça em extinção, em geólogo que escava camadas superpostas, à procura dos restos e das ruínas que pretende apresentar ao futuro.

Essa coisa informe ainda não dominada pela civilização é não só perdida no tempo, mas também no espaço. Um espaço que foge ele também à classificação, que não encontra lugar nas categorias geográficas de Hegel, uma terra ao mesmo tempo “barbaramente estéril” e “maravilhosamente exuberante”: o deserto. Uma terra que é resultado da ação do homem, “fazedor de desertos”, e que, ao mesmo tempo, define um ponto essencial dessa raça em extinção, a religiosidade. Como se o método se voltasse contra ele mesmo, o racionalista que busca entender a religiosidade do sertanejo termina por usar explicações religiosas, e, assim, a terra aparece como martírio do homem e o homem como um condenado à vida.

O deserto é martírio e exílio, amplidão inóspita e sem fronteiras. O sol é o inimigo e a fê religiosa é “o primeiro amparo”. Mas como o tempo parou, a religião é primitiva, e, como a raça, ela também é mestiça. Trata-se, segundo Euclides, de um “palimpsesto” em que sob os “ideais belíssimos do catolicismo” surge o “estádio anterior”, um “monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante”, uma “religiosidade indefinida” em que se encontra “o fetichismo do índio e do africano” e as “esperanças messiânicas” do português. Enfim, uma religiosidade pré-católica que faz do sertanejo forte e audacioso um “crédulo”, supersticioso, “um pupilo estúpido da divindade”.

Os crentes

Não inquiriram para onde seguiam.
E atravessaram serranias íngremes,
Tabuleiros estéreis e chapadas rasas
Na marcha cadenciada pelo toar das ladainhas
E pelo passo tardo do profeta...³¹⁰

A conjunção da raça, do tempo, do espaço e da religião cria o monstro informe e inexplicável que é Antonio Conselheiro, aquele que integra na sua individualidade os caracteres diferenciais “mal percebidos quando dispersos na multidão”. Voltamos assim aos aspectos da salada destacados por Schwarz, ou, às categorias explicativas com as quais Euclides tenta lidar com o inexplicável, e, ao mesmo tempo, salvá-lo como ruína para as gerações futuras, um tempo presente que é lido como passado, um progresso que se identifica com a catástrofe, o apagamento da linha do crime, uma atrocidade que não é passível de descrição – “Fechemos este livro” – e cuja resolução é jogada para o futuro: “É que ainda não existe um Mauldsley para as loucuras e os crimes da nacionalidade...”. A tarefa então seria ler esse testamento, pensar *Os sertões* a partir do futuro de Euclides, e buscar nesse passado o monstro informe do nosso presente.

Antonio Conselheiro, o desconhecido singular, resumo e síntese da multidão, vagueia pelo deserto inóspito e sem fronteiras, que tem o sol como inimigo e a fê como amparo. Banido pela igreja e pelo estado, duplamente excluído dos rituais (não sacrificável) e dos direitos do cidadão republicano (assassinável), e, ao mesmo tempo, incluído pelo poder que o ameaça de morte, torna-se um andarilho indiferente às leis dos homens e da igreja, entre o sacrifício e o homicídio, entre o sacro e o profano.³¹¹ Esse *homo sacer* discriminado biológica, lingüística, religiosa, temporal e territorialmente, aparece como zona de indistinção entre vida e política, submetido dessa maneira à violência extrema. Violência diante da qual Adorno declara a

³¹⁰ CUNHA, E. da e CAMPOS, A. de. Transertões. CAMPOS, Haroldo e Augusto de. *Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 40.

³¹¹ AGAMBEN, G. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 79-119.

impossibilidade da poesia e para a qual Euclides não tem palavras, o que o obriga a fechar o livro “vacilante e sem brilhos”.

DODECASSÍLABOS

Estala na nudez universal das coisas
estrídulo tropel de cascos sobre pedras
e naquela assonância ilhada no silêncio
o cataclismo irrompe arrebatadamente.

O doer infernal das folhas urticantes
corta a região maninha das caatingas
fazendo vacilar a marcha dos exércitos
sob uma irradiação de golpes e de tiros.

Por fim tudo se esgota e a situação não muda,
lembrando um bracejar imenso, de tortura,
em longo apelo triste, que parece um choro.
Num prodigalizar inútil de bravura
desaparecem sob as formações calcáreas
as linhas essenciais do crime e da loucura.³¹²

A volta do que se acreditava morto reaparece em um espaço mundializado, sem fronteira e inclusivo, sem saída e excludente, como o deserto do sertanejo condenado à vida e à civilização, no qual vagueiam multidões de sub-espécies, *homines sacri* expostos “às loucuras e aos crimes das nacionalidades”, refugiados e exilados, andarilhos de uma terra prometida sempre por-vir, guardando assim a potência de um messianismo não profético e o terror de um fanatismo já conhecido.

Schwarz, preso na visão dos pobres como “posição de classe complementar” e assumindo a missão de Maudsley, deixa escapar o que ele tanto persegue, o

³¹² CUNHA, E. da e CAMPOS, A. de. Op.cit., p.50.

compromisso político entre ficção e sociedade, quando o tem diante dos olhos, “na escala evolutiva das raças, das religiões, dos estratos geológicos, a uma distância de milênios, quase que fazendo parte de outra espécie”. No duplo movimento de percepção e depreciação da monstruosa salada, o crítico dialético termina perdendo a leitura do presente no legado que Euclides deixa para o futuro: um retorno não idêntico que nos obriga a repensar o que se acreditava ter se oposto à religião: as luzes da razão, o sol inimigo do sertanejo, os direitos do cidadão.

3. O luxo do lixo

Em 1999, com quarenta anos de crítica e sessenta de idade, Roberto Schwarz publica *Seqüências Brasileiras*, uma coletânea de ensaios dividida em três partes que se dedicam a fazer um balanço de suas idéias, uma atualização do passado e uma leitura do presente.

O ponto de partida é a *Formação da literatura brasileira*, publicada por Antonio Candido no momento em que Roberto Schwarz se define pela literatura. A tese do mestre é definida como um “estudo fundador”, “um clássico”, que deveria figurar ao lado das obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.³¹³ A organização da biblioteca obedece a uma hierarquia: enquanto Freyre lamenta a perda de um passado e Sérgio Buarque e Caio Prado apostam em uma superação futura, Candido, ao contrário, se dedica a uma formação já realizada e que, no entanto, ao se completar, não marcou nenhuma transformação, o que caracterizaria, segundo Schwarz, uma “descrição do progresso à brasileira”. O mestre descreve assim a chave de leitura do discípulo: o descompasso, o ritmo desigual, na convivência do completo, a formação literária, com o incompleto, o sistema social.

O estudo de Antonio Candido oferece também um modelo de história na forma como lida com seus predecessores na crítica brasileira, com a qual estabelece uma “relação de continuidade, adensamento ou superação”.³¹⁴ E aqui Roberto Schwarz não deixa passar a oportunidade de responder às críticas pelo seqüestro do barroco,

³¹³ SCHWARZ, R. Saudação *Honoris Causa*. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.12.

³¹⁴ Idem. Os sete fôlegos de um livro. *Ibidem*, p. 46.

colocando lado a lado, como já fizera nos anos 70 em “19 princípios para a crítica literária”, Haroldo de Campos e Afrânio Coutinho.

Não ocorreu a Haroldo que a ausência do grande baiano se pudesse ligar à natureza do tema tratado, ou, por outra, que a formação da literatura *nacional* seja um processo particular, com realidade e delimitação próprias, cujo âmbito não é o mesmo da história do território ou da língua, nem da literatura “escrita” no Brasil, para lembrar a solução dada ao problema por Afrânio Coutinho. Os ciclos históricos existem ou não existem. Não custa acrescentar que a força de Gôngora é um pressuposto explícito da *Formação*, onde forma um contraste definidor com a imagem de tipo neoclássico. O que por outro lado não impede o livro de comentar os monstros do barroco administrativo, tão funcionais nas circunstâncias da colonização.³¹⁵

O retorno aos trabalhos de Antonio Candido serve ainda para marcar, mais uma vez e de uma vez por todas, a diferença na teoria literária. Partindo do método de leitura exposto em “De cortiço a cortiço”, cujo interesse é a articulação das formas literárias com as relações histórico-sociais, Roberto Schwarz fortifica as fronteiras erguidas nos anos 60.

A comparação mais relevante contudo se faz com o estruturalismo de inspiração lingüística. Salvo engano, ao adotar o ideal de cientificidade e o tipo de estrutura elaborado por essa disciplina, a crítica literária incorpora um modelo indiferente a aspectos decisivos de seu objeto. Não custa lembrar que, embora feito de palavras, este último não funciona como uma língua, pois é um artefato singular, obra de um indivíduo em face de uma situação artística, social, etc. Ora, o foco nos mecanismos universais da linguagem e do próprio ser humano empurra noutra direção, para o lado do historicamente inespecífico – hoje mortal para a literatura. Apesar da eminência dos autores, as leis gerais da narrativa (Barthes) ou a teoria de uma função poética também universal da linguagem (Jakobson) têm algo daquela generalidade sem objeto referido a que Marx, ao lembrar que o trabalho “em geral” não existe, se referia como *Abgeschmacktheit* [sensaboria].³¹⁶

³¹⁵ Idem. *Ibidem*, p. 51

³¹⁶ Idem. Adequação nacional e originalidade crítica. *Ibidem*, p. 31.

A releitura afirmativa do passado se depara, nos anos 90, com um presente distinto do momento nacional-desenvolvimentista e se pergunta sobre o lugar da formação hoje, no momento em que “o tempo do nacional passou”.

Chegando aos dias de hoje, parece razoável dizer que o projeto de completar a sociedade brasileira não se extinguiu, mas ficou suspenso num clima de impotência, ditado pelos constrangimentos da mundialização. A expectativa de que nossa sociedade possa se reproduzir de maneira consistente no movimento geral da modernização capitalista está relegada ao plano das fantasias pias, não sendo mais assumida por ninguém.³¹⁷

Uma leitura do presente na qual o sistema literário nacional “passa a funcionar, ou pode funcionar, como algo real e construtivo na medida em que é um dos espaços onde podemos sentir o que está se decompondo”.³¹⁸ Diante desse cenário de decomposição do passado, Roberto Schwarz apresenta quatro perspectivas possíveis para o futuro:

- 1) a idéia de formação não passou de uma “miragem” e, portanto, deve ser abandonada;
- 2) apesar do “idealismo dessa posição defensiva”, se a economia empurra na direção oposta à formação de um todo, a “cultura formada”, a “única instância que diz que isso aqui é um todo”, pode funcionar como um antídoto, um “elemento antibarbárie”;
- 3) a formação, “esvaziada e sem dinâmica própria”, continua a existir como um “trunfo comercial” no “mercado das diferenças culturais”;
- 4) do “ponto de vista propriamente estético”, a dissolução do projeto nacional tem um lado positivo ao liberar a escolha das influências de um “constrangimento coletivo”, o que, por sua vez, revela o lado negativo, ao supor “uma ordem de liberdade e de cidadania no mundo, e sobretudo uma sociedade mundial, que não existem”.

O movimento que ensaia possibilidades presentes de um passado que “realmente existiu e se materializou”, no final dos anos 90, também passa por Brecht. A partir da discussão de *A Santa Joana dos Matadouros* com um grupo teatral, Schwarz resume os

³¹⁷ Idem. Os sete fôlegos de um livro. Ibidem, p. 56.

³¹⁸ Idem. Ibidem, p. 58.

pressupostos básicos do teatro “narrativo” para “testar sua atualidade”.³¹⁹ Nessa perspectiva, a teoria do distanciamento da encenação anti-ilusionista e o caráter de intervenção em uma realidade que se acredita mudável tiveram peso efetivo no momento extraordinário de *Os Fuzis*, mas, da mesma forma que o primeiro *Cabra* foi bruscamente interrompido, o processo democrático do teatro foi “truncado” pelo golpe militar. Como a idéia de formação, Brecht permaneceu na imaginação como um passado “glorioso e interrompido” e ingressou no mercado cultural, mas tem tudo para ressurgir.

Com perdão do esquematismo, imaginemos que até 64-68 a desnaturalização brechtiana funcionasse como uma palavra de ordem oportuna, sob encomenda para remover o verniz de eternidade que protegia, além do palco, o latifúndio e o Imperialismo. Em seguida, com o surto industrial dos anos do “milagre” e com o surgimento de uma classe operária moderna, o momento pareceria favorável ao componente anticapitalista daquela palavra de ordem. Contudo, a dimensão extranacional pesou mais, como aliás era natural, e a nota dominante do período foi dada pela falência e derrota do campo socialista, esvaziando o ponto de fuga da concepção brechtiana, que é prático. Nova vira-volta agora, nos anos 90, quando a ideologia oficial brasileira coincide com o ponto de vista que pusemos em epígrafe, segundo o qual “as regras da economia global são como a lei da gravidade”, uma nova natureza que beneficia a todos que não a desrespeitam. Diante disso, a veracidade e o bem-achado do programa desnaturalizador e distanciador tem tudo para ressurgir em novo patamar. E de fato, uma pequena parte do mundo teatral trabalha a fundo na assimilação das técnicas de Brecht, apostando nelas como escola de formação superior: espera que a excelência da orientação artística aprofunde a noção que temos de nós mesmos e do caráter disforme e intolerável da presente *normalidade social*, ou da presente modernidade.³²⁰

Ao analisar detidamente *A Santa Joana dos Matadouros*, Roberto Schwarz identifica uma “montagem” que, ao promover a “promiscuidade” entre as “aspirações iniciais” e os “pontos de chegada *presentes*”, interrompe a “passagem do tempo”. Recorrendo à leitura de Adorno, que “libera os nossos olhos para os requintes formais da literatura brechtiana, obscurecidos pela saliência das questões políticas”,³²¹ o crítico localiza a potência desse teatro não mais no ensinamento transmitido, mas na formalização de um desajuste temporal, que, por sua vez, denuncia a mentira: “a vizinhança escarninha do presente com as glórias peremptas da ordem burguesa segue nos interrogando, não porque proponha uma volta atrás ou uma solução, mas pela evidência de fraude que proporciona.”³²²

Em 1994, atendendo ao convite de Josefina Ludmer, Roberto Schwarz faz uma leitura da cena contemporânea no colóquio *Las culturas de fin de siglo en América Latina*,

³¹⁹ Idem. Altos e baixos da atualidade de Brecht. Ibidem, p.113.

³²⁰ Idem. Ibidem, p. 131-132.

³²¹ Idem. Ibidem, p. 133.

³²² Idem. Ibidem, p.148.

na Universidade de Yale. Paulo Emílio Salles Gomes é o ponto de partida da conferência do crítico brasileiro.

No começo da década de 60 um crítico observava que no Brasil se faziam filmes que, embora tendo público numeroso e entusiasta, não eram considerados propriamente cinema pelos produtores e espectadores. Cinema de verdade era o que nos vinha dos Estados Unidos ou talvez da Europa, muito diferente das nossas chanchadas. Cinema era somente o que não produzíamos, e que valorizávamos aliás de modo subalterno. É o que o crítico chamava de “a situação colonial do cinema brasileiro”.

[...].

O autor de que falamos é Paulo Emílio Salles Gomes, e o escrito em questão foi apresentado como contribuição à Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, em 1960. Expus alguma coisa de seu argumento porque resume com felicidade a situação que o nacionalismo desenvolvimentista queria superar no campo da cultura. Note-se que o divórcio entre aspiração cultural e condições locais é um traço comum, e quase se diria lógico, da vida em colônias ou ex-colônias. Nesse sentido não se tratava de nada novo ou exclusivo ao cinema. Devido a seu componente industrial, entretanto, este último levaria a reformular aquele divórcio em termos atualizados, propícios à intervenção deliberada e política.³²³

Para apresentar o seu “Fim de século”, Roberto Schwarz constrói uma periodização para a “tarefa da formação”, ou, para o desejo de superação. O projeto nacional desenvolvimentista de superação do atraso, que atravessa o país desde sua Independência, atinge seu auge nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX. A constatação da impossibilidade desse projeto coloca os anos 80 como o marco do “período contemporâneo”, qualificado como derrocada, derrota, perda, vazio, desagregação. Se por um lado “fica claro quão estreita era a idéia”, que se tratava de um “mito que já não convence”, de um “conjunto de ilusões”, por outro lado, Roberto Schwarz faz questão, mais uma vez e de uma vez por todas, de marcar a diferença em relação às teorias que há tempos vinham tentando desconstruir essa ilusão.

Como estamos entre críticos literários, é interessante notar que a realidade começava a se parecer com a filosofia, no caso, com a terra movediça postulada pelo desconstrucionismo. O processo da modernização, com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins

³²³ SCHWARZ, R. Fim de século. Ibidem. p 155-156.

mais ou menos tangíveis, não se completou e provou ser ilusório. Nessas circunstâncias, a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos significados, da teleologia – especialidades enfim do exercício de leitura pós-estruturalista – adquiriu uma dura vigência prática. [...]

Voltando contudo ao argumento, a desintegração do projeto desenvolvimentista deixou por terra um conjunto impressionante de ilusões. Procurei indicar a afinidade que existe entre essa desautorização maciça de uma experiência histórica e o teor de ambigüidade que a nova crítica injetou nas categorias históricas tradicionais. Tanto que a desconstrução filosófica, apesar do esoterismo, chega a parecer uma descrição vulgarmente empírica de notórios equívocos e desenganos contemporâneos. Contudo, basta pensar um pouco mais concretamente naquela desintegração para lhe notar a materialidade prática, um peso de catástrofe real que não se compagina com o estatuto apenas discursivo da crítica filosófica e de seu objeto.³²⁴

Contra Derrida, Roberto Schwarz joga Robert Kurz, um “estudioso alemão da modernização”, leitor de Adorno, que ele apresenta aos brasileiros,³²⁵ destacando a sua concepção de “sociedades pós-catastróficas”, aquelas nas quais a promessa da modernização significou uma profunda arregimentação seguida de fracasso, criando uma “condição histórica nova, de *sujeitos monetários sem dinheiro*, ou de ex-proletários virtuais, disponíveis para a criminalidade e toda sorte de fanatismos.”³²⁶ O que Schwarz marca na leitura de Kurz é que o colapso da modernização é um “fato”, que a desintegração tem “conteúdo real”, para concluir que a tarefa política diante desse quadro é a “crítica especificada” das ilusões nacionais, o acompanhamento do desastre, e não o abandono daquilo que se mostrou ilusório.

A crítica que acompanha a desintegração nacional constata assim que ela é um aspecto da globalização que impossibilita a incorporação, a inclusão. Constata que a desintegração é uma “realidade histórico contemporânea, e a distância que separa as suas condicionantes técnico-econômicas dos trocadilhos filosóficos em moda, talvez já ex-moda, é patética.”³²⁷ Diante da impossibilidade da promessa de inclusão, Roberto Schwarz faz uma interrogação – “E se a parte da modernização que nos tocou for esta mesma dissociação

³²⁴ Idem. Ibidem, p. 158-159.

³²⁵ Idem. O livro audacioso de Robert Kurz. Ibidem. (Obs. Prefácio à edição brasileira do livro de Kurz. *O colapso da modernização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.)

³²⁶ Idem. Fim de século. Ibidem, p. 160.

³²⁷ Idem. Ibidem.

agora em curso, fora e dentro de nós? E quem somos *nós* nesse processo?” – e termina com um diagnóstico do desastre em forma de pergunta:

A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da ... estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias.³²⁸

Na verdade o que é apresentado como a diferença do hoje, já fora percebido há décadas. Trata-se de uma leitura do presente como catástrofe anunciada. Ao assistir o filme de Fellini, Roberto Schwarz sabe que a indústria cinematográfica capitalista possui a imagem do mundo. Quando vê o filme de Ruy Guerra, o crítico entende que a civilização se beneficia da miséria. No filme de Eduardo Coutinho, ele percebe a expansão total do capitalismo e da mercantilização da cultura. Se nos ensaios dos anos 60 e 70, Roberto Schwarz define o próprio das nações periféricas como o descompasso entre idéias e condições locais, entre discurso inclusivo e prática excludente, resultante de um “mecanismo planetário”, cujo efeito é a co-habitação dos incompatíveis, ao constatar nos anos 90 a falência do projeto de formação nacional a partir da década de 80, o crítico encontra o mesmo “mecanismo planetário”, ou, os “constrangimentos da mundialização”, inaugurado, como vimos, com a invenção do relógio, da moeda, do globo e do Brasil.

A diferença não está portanto no fenômeno da globalização.³²⁹ O relógio do passado e do presente, aquele regulado por uma potência estranha e má, é o mesmo. O que parece ser diferente é a postura diante do descompasso temporal sempre presente. A sincronização dos ponteiros e a formação de um todo que antes, no momento extraordinário, parecia viável e moldava o futuro, agora se revela uma fantasia pia. O futuro do passado, o projeto nacional, aquilo que nunca deixou de ser projeto, que nunca se realizou, inviabiliza o futuro

³²⁸ Idem. *Ibidem*, p. 162.

³²⁹ Para uma leitura da exaustão da idéia de formação e da nação como o Real, aquilo que não pode ser simbolizado, em Roberto Schwarz, cf. ANTELO, Raul. Antonio Candido, a *hybris* e o híbrido. ANTELO, R. (Ed.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana – Universidad de Pittsburgh, 2001, p.131-164.

do presente, aquilo que nunca vai se realizar, e caracteriza o presente, aquilo que nunca se realiza.

O único lugar, a cultura, em que o futuro se realizou no passado, o momento em que o país ficou inteligente – n’*Os Fuzis* e no primeiro *Cabra* –, guarda a possibilidade, o elemento antibarbárie – Elisabete –, e a impossibilidade, o sintoma de decomposição – os filhos de Elisabete –, de futuro no presente. A decomposição, o desmembramento e o retrocesso que Schwarz detecta no presente são apenas a constatação de que a formação nacional, a composição do povo e o avanço da civilização racional eram ilusão, aquilo contra o qual ele sempre lutou. Se nos anos 60 Roberto Schwarz acredita na transformação do dois em um, na possibilidade efetiva de um fundamento social diverso do nosso, baseado na visibilidade anti-ilusionista da duplicidade e da disparidade real, nos anos 90 ele ainda investe nesse projeto. Mesmo afirmando que o projeto de formação é ilusório, Schwarz encontra um antídoto para a incompletude, aquilo que diz que isso aqui nunca foi um todo, na completude realizada da cultura, a única coisa que diz que isso aqui é um todo.

Ao defender o não abandono da fantasia pia de completude, Roberto Schwarz rejeita a abstração, o discurso, a filosofia e o trabalho “em geral”, em prol do concreto, do real, da materialidade prática e da especificidade histórica. O crítico deseja concretizar a ilusão com as armas da razão, quer preencher o vazio insuportável da incompletude com aquilo que se realiza, o contrário da potência.

As possibilidades parecem brilhar com tamanha intensidade diante dele que Schwarz não suporta o que vê e fecha os olhos. Se a incompletude é visível ele prefere adivinhar a completude, se a imagem se isola ele lê o enredo, se o tempo se imobiliza ele prefere imaginar o transcurso, se a multidão está presente ele privilegia o povo. Como já dizia Bento Prado Jr. em 1968, “estranho saber, esse que não se contenta com o seu objeto e lhe contrapõe a imagem do que ele deveria ser!”.³³⁰

Montagem, repetição, imagem isolada, atitude visual, Euclides da Cunha, Raul Pompéia, tropicalismo, Oswald de Andrade, poesia concreta, Haroldo e Augusto de Campos, barroco, estruturalismo e desconstrução, religião, multidão. A exacerbação da historicidade. Ora, o que Schwarz tem diante dos olhos desde os anos 60, e que afasta repetidamente até hoje, é aquilo que ele mais deseja. É na imagem que deixa aparecer o

³³⁰ PRADO JR., Bento. Op. Cit., p. 217.

“sem imagem”, no trabalho “em geral”, na convivência da completude com a incompletude, que se encontra a possibilidade de interromper, de desnaturalizar, a narrativa do fio reatado.

Um compromisso político que não promete estabilização, mas nos coloca frente a decisões difíceis, que resistam a eleições entre dois e que atuem simultaneamente em duas frentes. Proceder a uma crítica especificada da ilusão e não a seu abandono, como quer Schwarz, implica, segundo a “filosofia abstrata” de Derrida, questionar *e* consolidar *ao mesmo tempo*.

Creio que há de se lutar ao mesmo tempo contra a “desaparição do Estado” (pois o Estado pode ainda limitar, às vezes, forças de apropriação privadas, concentrações de poderes econômicos, pode frear uma violenta despolitização que se estabeleceria em nome do “mercado”), e, no entanto, opor-se ao Estado ali onde adere com demasiada frequência ao nacionalismo do Estado-nação ou à representação de hegemonias sócio-econômicas.³³¹

Um presente que não oferece descanso de modelos ou categorias estabelecidas a priori, mas que nos coloca diante da responsabilidade do indecível e do ambivalente como decisão política frente ao outro. Para sair do tédio pela via do espanto, para responder ao fechamento da história, é necessário renunciar ao nojo e à possibilidade de álibi, permanecer nessa zona de turbulência em que os opostos se tocam e tornam a convivência tensa. Na co-habitação dos contrários se relacionam as coisas construídas pelo homem: a arte, a história e a política.

O desafio seria tomar distância da polaridade excludente, da obrigação de optar pelo enredo ou pela imagem isolada, por Machado ou por Euclides, e transitar justamente na área de contaminação, enfrentar a insuportável convivência, encontrando correlações e articulações, re-ligação e re-agenciamentos, que mantenham a eterna tensão. É na construção de artifícios que coloquem em simultaneidade o não-simultâneo, devolvendo-lhe atrito, que pode haver alguma abertura.

³³¹ DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial* (entrevista concedida a Thomas Assheuer). Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999.

4. Bibliografia

- ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. (trad. Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *Teoria estética*. (Trad. Artur Morão). São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. Lukács y el equivoco del realismo. (Trad. Andrés Vera Segovia).
- LUKÁCS, G. et al. *Realismo: mito, doctrina o tendência histórica?* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.
- AGAMBEN, G. Le cinéma de Guy Debord. *Image et mémoire*. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.
- _____. Tempo e história. *Infância e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ALBIN, R.C. Que coisa mais linda, mais cheia de graça! *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALTHUSSER, L. O *Piccolo*, Bertolazzi e Brecht (Notas sobre um teatro materialista). *A favor de Marx*. (Trad. Dirceu Lindoso). (2 ed.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

- Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Assis, 24-30 de julho de 1961)*. Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Assis, 1963.
- ANDRADE, Mário. Elegia de abril. Revista *Clima*. n.1. São Paulo, maio de 1941.
- ANTELO, R. Antonio Candido, a *hybris* e o híbrido. ANTELO, R. (Ed.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana – Universidad de Pittsburgh, 2001.
- _____. *Brasil bárbaro barroco: uma genealogia glocal*. Leiden: Cátedra de Estudos Brasileiros, 2000.
- _____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- _____. Séries e sertões: a questão da heterogeneidade. *Outra Travessia*. n. 2. Ilha de Santa Catarina, 2004.
- ARANTES, P.E. *O fio da meada: uma conversa e duas entrevistas sobre filosofia e vida nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARGAN, G.C. O valor crítico da “gravura de tradução”. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. (Trad. Mauricio Santana Dias). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.
- BARTHES, R. Da obra ao texto. *O rumor da língua*. (Trad. Mario Laranjeira). São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. Studium e punctum. *A câmara clara*. (Trad. Julio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. (Trad. Plínio Dentzien). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). (4 ed.). São Paulo: Brasiliense, s/d.
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. (Trad. Carlos Nelson Coutinho). *Revista Civilização Brasileira*, n.9/10. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, maio/agosto de 1968.
- _____. Sobre alguns temas de Baudelaire. (Trad. Arlete de Brito). *A modernidade e os modernos*. (Trad. Mendes da Silva et al.). Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1975.
- _____. *Paris, capitale du XIX siècle: lê livres dès passages*. (Trad. Jean Lacoste). Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- BERGSON, H. Prefácio da sétima edição. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (Trad. Paulo Neves da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. (3 ed.). São Paulo: Anablume, 2004.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. (Trad. Ana Luiza Andrade). Belo Horizonte/Chapécó: Ed. UFMG/ Argos, 2002.
- _____. Culture for the masses. *Dreamworld and catastrophe*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- _____. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. KRAUSS, R. et al. (Editors). *October: the second decade, 1986-1996*. Cambridge: MIT Press, 1997.

- _____. *Origem de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- CAMARGO, M.L.B. Sobre a crítica, *crítica cult. Margens/Márgenes*. n.4. Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar del Plata/Salvador, dezembro de 2004.
- _____. resistencia e crítica. *Revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura. Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, julio-diciembre 2004.
- CAMPOS, H. de. A obra de arte aberta. CAMPOS, A. de, PIGNATARI, D. e CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Coloquio/Letras*. n. 62. Lisboa, julho de 1981.
- _____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CAMPOS, H. de e CAMPOS, A. de. *Os sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- CANDIDO, A. Livros. *Revista Clima*. n.1. São Paulo, maio de 1941.
- _____. Euclides da Cunha, sociólogo. (Org. Vinícius Dantas). *Textos de intervenção*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. (5 ed). Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.
- _____. Dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite & outros ensaios*. (3 Ed.) São Paulo: Ática, 2000.
- CAPELA, C.E. Esse ser tão estrangeiro. . *Outra Travessia*. n. 2. Ilha de Santa Catarina, 2004.
- CEDERNA, C. A Bela confusão. FELLINI, F. 8 ½ . (Coord. Ed. Camila Cederna). (Trad. Joel Silveira). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

- CEVASCO, M.E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- COTA, D. *Contra fato, há Argumento*. Dissertação de Mestrado. UFSC, 2001.
- COUTINHO, E. *Entrevista*. Disponível na internet. <http://www.curtaocurta.com.br/entrevista0201.asp>
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. (33 ed.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- _____. Academia Brasileira de Letras. *Contrastes e confrontos. Obras Completas*. (Org. Afrânio Coutinho). Vol. 1. (2 ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- _____. À margem da história. *Obras Completas*. (Org. Afrânio Coutinho). Vol. 1. (2 ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. L'image-mouvement (1982). Les aspects du temps, la lumière/ Bérgrson, le mouvement/ Kant, le sublime dynamique (1983). Propositions sur le cinema (1983). Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com>
- _____. Cinema 1: a imagen-movimento. (Trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. A imagen-tempo: cinema 2. (Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. (Trad. Anamaria Skinner). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *No escribo sin luz artificial* (entrevista a Thomas Assheuer). Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999.
- _____. Fé e saber. (Trad. Guilherme de Freitas Teixeira). DERRIDA, J. e VATTIMO, G. (Orgs). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. Artefactualité. DEERIDA, J. e STIEGLER, B. *Écographies de la television: entretiens filmes*. Paris: Éditions Galilée/ Institute National de L'audiovisuel, 1996.

- EAGLETON, T. *Marxismo e Crítica literária*. (Trad. Antônio Souza Ribeiro). Porto: Edições Afrontamento, 1978.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. 2 ed. São Paulo: EdUSP/FDE, 1995.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce Les Lumières? *Dits et écrits (1980-1984)*. Vol.IV. Paris: Gallimard, 1994.
- FLUSSER, V. Em louvor do espanto. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRANCO, M.S. de C. Introdução. *Homens livres na ordem escravocrata*. (4 ed.). São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- _____. As idéias estão no lugar. *Cadernos de Debate*. n. 1. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- FREYRE, G. Prefácio à primeira edição. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. SANTIAGO.S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol. 2. Rio de Janeiro:Ed. Nova Aguilar, 2002.
- _____. Euclides da Cunha: revelador da realidade brasileira. *Obras Completas*. (Org. Afrânio Coutinho). Vol. 1. (2 ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- _____. Um grupo novo. *Revista Clima*. n.6. São Paulo, novembro de 1941.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. (2ed). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GIANOTTI, J.A. Depoimento. BERNARDO, G. e MENDES, R. (Orgs). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- GOMES, P.E.S. Balanço semestral. *Revista Clima*. n.2. São Paulo, julho de 1941.
- _____. Inocência do cinema. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. A arte impura. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

- _____. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOUX, Jean-Joseph. *Symbolic economies after Marx and Freud*. (Trans. Jennifer Gage). New York: Cornell University Press, 1990.
- GUERRA, R. Entretien avec Ruy Guerra (par Jean-André Fieschi et Jean Narboni). *Cahiers du cinema*. n. 189. Paris: Editions de l'Etoile, avril 1967.
- HOLANDA, S. B. de. Fronteiras da Europa. *Raízes do Brasil*. SANTIAGO.S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol. 3. Rio de Janeiro:Ed. Nova Aguilar, 2002.
- JAPPE, A. *Guy Debord*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- JAY, M. *Downcast eyes: the denigration of vision in the twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- _____. *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- KESTLER, I.M.F. *Literatura e exílio: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. (Trad. Karola Zimmer). São Paulo: Edusp, 2003.
- KONDER, L. e COUTINHO, C.N. Correspondência com Georg Lukács. PINASSI, M.L. e LESSA, S. (Orgs.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- LE BON, G. *Psicologia de las multitudes*. (Trad. J.M. Navarro de Palencia). Madrid: Daniel Jorro, 1911.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LUDMER, J. Temporalidades del presente. *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar del Plata/Salvador, dezembro de 2003.
- LUKÁCS, G. Narrar e descrever.(Trad. Giseh Vianna Konder). *Ensaio sobre literatura*. (Trad. Leandro Konder et al.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

- _____. Arte livre ou arte dirigida? (Trad. Giseh Viana Konder). *Revista Civilização Brasileira*. n. 13. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, maio de 1967.
- LUNN, E. *Marxismo y modernismo: um estúdio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. (Trad. Eduardo Suárez). México: Fondo de Cultura Económico, 1986.
- MILLIET, S. A novíssima. *Revista Clima*. n.3. São Paulo, agosto de 1941.
- MOREIRAS, A. Hibridismo e consciência dupla. *A exaustão da diferença: a política dos estudos-culturais latino-americanos*. (Trad. Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves). Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.
- MORICONI, I. Conflito e integração. A pedagogia e a pedagogia do poema em Antonio Candido – notas de trabalho. ANTELO, R. (Ed.). *Antonio Candido y los estúdios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana – Universidad de Pittsburgh, 2001.
- MOTTA, L. T. da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. In. OSBORNE, P. e BENJAMIN, A. (Orgs.) *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. (Trad. Maria Luiza Borges). Rio de Janeiro, 1997.
- POMIAN, K. *Tempo/Temporalidade. Enciclopédia Einaudi* vol. 29. (Trad. Maria Brançã). Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.
- PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940 – 1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, P. Post-scriptum. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. SANTIAGO.S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.
- PRADO Jr., B. A sereia desmistificada. *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*. (2 ed.) São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. Retoques a uma sereia desmistificada. *Mais! – Folha de São Paulo*, 31/out./2004.

- PRADO Jr., C. Sentido da colonização. *Formação do Brasil Contemporâneo*. SANTIAGO.S. (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.
- RAMOS, F. e MIRANDA, L.F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- _____. A fraternidade de metáforas. *Mais! Folha de São Paulo*. 27/julho/1997.
- _____. Existe uma estética deleuziana? (Trad. Ana Luiza de Oliveira). ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- ROCHA, G. Entretien avec Glauber Rocha (par Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni). *Cahiers du cinema*. n. 214. Paris: Editions de l'Etoile, juillet/aout, 1969.
- _____. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. n. 3. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho de 1965.
- _____. Glauber Fellini. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- RODRÍGUEZ, L. *El sueño de la razón*. Leiden: Rijks Universiteit, 1998.
- ROSENFELD, A. Cinema: arte e indústria. *Na cinelândia paulistana*. (Org. Naci Fernandes). São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. O teatro épico de Brecht. *O teatro épico*. (4 ed.). São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. O misticismo popular na obra de Dias Gomes. *Revista Civilização Brasileira*. n. 14. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho de 1967.
- SAID, E. Travelling theory reconsidered. *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso-latino-americano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. (2 ed.). Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- _____. Apesar de dependente, universal. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, N. P. dos, ROCHA, G, e VIANY, A. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*. n. 1. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, março de 1965.
- SCHWARZ, R. Entrevista (concedida a Daysi Bregantini). *Revista Cult*. n.72, 2003.
- _____. O neto corrige o avô. *Caderno Mais! Folha de S. Paulo*. 4 de março de 2001.
- _____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Duas meninas na periferia do capitalismo*. (Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva). *Caderno Mais! Folha de S. Paulo*. 1 de junho de 1997.
- _____. Um crítico na periferia do capitalismo. (Entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes e Mariluce Moura). *Revista Pesquisa Fapesp*. n.98. Disponível na internet: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br>.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Do lado da viravolta. (entrevista concedida a Fernando Haddad e Maria Rita Kehl). *Revista Teoria e Debate*. n. 27. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, dez.94/jan-fev. 95.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. O Cabra Marcado e o fio da meada. *Ilustrada. Folha de S. Paulo*. 26 de janeiro de 1985.
- _____. O fio da meada. *Novos Estudos Cebrap*. n. 12. Junho de 1985.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (4 ed.). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.
- _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. (2 ed.) Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- _____. *A lata de lixo da história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. 8 ½ de Fellini: o menino perdido e a indústria. *Revista Civilização Brasileira*. n.1. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, março de 1965.
- _____. O cinema e Os Fuzis. *Revista Civilização Brasileira*. n.9/10. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, setembro/novembro de 1966.
- SCRAMIN, S. Literatura em transe. *Outra Travessia*. n. 2. Ilha de Santa Catarina, 2004.
- SILVA Neto, A. L. da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- SLOTERDIJK, P. Sur l'interprétation philosophique de l'artificiel. *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris: Calmann-Lévy, 2000.
- _____. *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. (Trad. Claudia Cavalcanti). São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- SOUZA, E. M. de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- SÜSSEKIND, F. Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- TELLES, R. *Glória póstuma: Almanaque objeto de estudo*. Dissertação de mestrado. UFSC, 1999.
- _____. *Helena: a moeda falsa de Machado de Assis*. *Revista Travessia*. n.34-35, Ilha de Santa Catarina, jan-dez. 1997.
- VALÉRY, P. La conquête de l'ubiquité. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1960.
- VENTURA, R. *Euclides da Cunha: esboço biográfico* (Org. Mario C. Carvalho e José Carlos B. de Santana). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- VIANY, A. et al. Cinema Novo: origens e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*. n. 1. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira, março de 1965.
- VIRNO, P. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. (Trad. Eduardo Sadier). Buenos Aires: Paidós, 2003.
- _____. Diez tesis sobre la multitud y el capitalismo postfordista. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporaneas*. (Trad. Adriana Gómez et al.). Madrid: Traficante de Sueños, 2003.
- _____. Ancora una volta. *Mondanità: l'idea di "mondo" tra esperienza sensibile e esfera pubblica*. Roma: Manifesto Libre, 1994.
- WEBER, J.H. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- WEINHARDT, M. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- WOLF, J.H. *Telquelismos latino-americanos: a teoria francesa no entre-lugar dos trópicos*. (Tese de doutorado). UFSC, março de 2002.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

